أثر الـ "أنا" في أُسْلُوبيةِ قَصِيدةِ المُتنبي

د. أحمد محمد علي محمد
قِسْمُ اللُّغةِ العربيَّة / كُلِيَّة الآداب
جامعة الموصل

القبول	الاستلام
٠١ / ٠٢ / ٢٠١٢	٠١ / ١١ / ٢٠١١

ABSTRACT

I tried to apply the opinion that links between the style and its author. I chose mutanabi's poems because of its artistic value and the poet is very famous in the Arabic Literature.

The researcher used the terms: the structures, the semantics and the rhythm.

The language in the literary work is the representation of the personality of the author, and express its views through its elements so we tried to detect the effect of Mutanabi's ego in the style of his poetry.

In the analysis of the poetic text, we have benefited from sources of psychology and the views of philosophers as will as theories of rhetoric and language.

مُلخص البحث

هذا البحث محاولة في تطبيق الرأي الذي يربط بين الأسلوب وصاحبه، إذِ اخترت شعر المتنبي لما له من شهرة واسعة، وللجدل الكبير الذي أثارته شخصيته، والسمة النفسية التي تميزت بها شخصيته المتمثلة با عتداده بذاته، وآثر البحث في بناء منهجه مصطلحات المعاني والبيان والصوت لكونها مصطلحات عربية أصيلة على التراكيب والدلالة والإيقاع، كما هو معروف في الدراسات الأسلوبية، فكان هذا البحث في ثلاثة مباحث هي مستوى المعاني ومستوى البيان ومستوى الصوت.

وقد حاولت فيه الكشف عن أثر "أنا" المتنبي في أسلوب شعره، على وفق كون اللغة في العمل الأدبي تجسيداً لذات المُنشِئ، وتعبيراً عن آرائه. وقد أفدت في ذلك من مصادر علم النفس

وآراء الفلاسفة، واستعنت بقواعد اللغة ومناهج البلاغة في تحليل نصوص الشعر المنتقاة من أشعار المتنبي.

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله الطيبين وصحابته الطاهرين. وبعد:

فلا يخفى على الدارسين الجدل المحتدم منذ القديم وحتى العصر الحديث حول شخصية المتنبي، ونتاجه الشعري، وصدق إذ قال(١):

أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدبي وأسمعتْ كلماتي مَنْ به صَمَمُ
أنامُ ملْءَ جفوني عن شواردها ويسهر الخلقُ جرّاها ويختصمُ

وثمة دراسات كثيرة تناولت شخصية المتنبي من الناحية النفسية أو عنيت بشعره قديماً وحديثاً، وفي حدود اطلاعي لم اعثر على دراسة ربطتْ بين شخصيته وشعره أسلوبياً، أو أثرُ الـ "أنا" في أسلوبِ شعر المتنبي، على وفق كون الأسلوب له ارتباط بصفات منشئه، ولهذا عقدتُ العزم على تناول اثر "أنا" المتنبي في أسلوب شعره.

وتكمن أهمية هذا الموضوع في كونه دراسة تطبيقية ربطت بين الشخصية وأسلوبها عبر منهج تحليلي يعتمد الأسلوب أولا وينتهج قواعد البلاغة العربية في التحليل، وكان البحث في ثلاثة أقسام، كل قسم ضمَّهُ مبحث خاص، سبق هذه المباحث الثلاثة تمهيد تناول الـ "أنا" من اللغة إلى الاصطلاح، وصفات الـ "أنا" ودلالة "الذات" مستنداً في ذلك الى آراء علماء الفلسفة والنفس.

وقد فضل البحث مصطلحات : المعاني والبيان والصوت على مستويات التركيب والدلالة والإيقاع، لأنها "أي المعاني والبيان والصوت " عربية أصيلة من ابتكار بلاغيينا القدماء ، ونابعة من طبيعة العربية ومنسجمة مع أساليب القدماء في هذا المضمار من الدرس اللغوي ،ولهذا فقد قُسِّمَ البحثُ على مباحث ثلاثة تبعاً لتلك المصطلحات.

أمَّا المبحث الأول فتناول : مستوى المعاني من مستويات التعبير اللغوي، وأبرز السمات الأسلوبية التي انضوت تحت هذا المبحث توظيف "الضمائر" بأنواعها فضلاً عن أسلوب التقديم والتأخير. في حين كان المبحث الثاني مختصاً في دراسة مستوى البيان من مستويات التعبير اللغوي، فكان في ثلاثة أقسام هي: الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية. وجاء المبحث الثالث ليتناول مستوى الصوت على وفق كونه ثالث المستويات من التعبير اللغوي ، وقد كشف عن أثر الـ "أنا" في الأصوات المفردة فضلاً عن الجناس والتجنيس والترصيع والطباق والمقابلة.

---

(١) شرح ديوانه: ٣ / ٢٤٨.

التمهيد: الـ "أنا" وعلاقته بالأسلوب

من المهم لمن يتصدى لتحليل نصٍ ما أسلوبياً إدراك العلاقة بين المبدع ونصِّه، ونوع تلك العلاقة، وكيفية تأثير ذات المبدع بوصفه "أنا " أبدع النص في النص بوصفه منتجاً أسلوبياً، وكيفية تجسيد تلك العلاقة في البنيات اللغوية المُشكلة لصياغة النص.

ومن البديهيات المقررة لدى الأسلوبيين أنَّ الأساليب تختلف تبعاً لاختلاف المنشئين، إذ نرى لكل منهم طابعاً خاصاً في تفكيره، وتعبيره، وتصويره، ولذلك يصح القول إنَّ الأسلوب هو الأديب، أو هو الرجل إلى نحو من العبارات(١).

وتنبّه القدماء من بلاغيينا ونقادنا إلى هذه السمة وهم يميزون بين أفانين الشعر، ومنهم القاضي الجرجاني، إذ قال في معرض كلامه على أساليب الشعراء : "وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم، فيرقُّ شعر احدهم، ويصلُبُ شعر الآخر، ويسهل لفظ احدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك و ترى الجافي منهم كزَّ الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى أنَّك ربما وجدت ألفاظه في صورته ونغمته، وفي جِرسه ولهجته "(٢) ويبدو أنَّ الجرجاني أشار إلى علاقة الشعر بصفة خاصة والأدب على وجه العموم بالجانب النفسي لصاحبه، بل وإيحاءات الأدب النفسية التي تمثل تجسيداً لشخصية الأديب.

واستند الأسلوبيون المحدثون إلى تلك المنطلقات التي تنبه إليها القدماء و نبهوا إليها، فقد رأوا أنَّ مصطلح الأسلوب يرتبط بثلاثة جوانب تمثل مفاهيم محددة له وجميعها يعود إلى المنشئ، فقد يعني " أي الأسلوب " الخواص الشخصية الفردية في الكتابة الأدبية، وقد يعني طريقة عرض الأفكار لغوياً، أو يعني امتزاج الجانب الشخصي بالمطلق لدى أديب متميز في مشاهده المكثفة الكبرى التي تجعله أديباً يشار إليه، ليدخل فيما بعد عالم الإنسانية الكبرى من خلال جعله أدبه يعبر عن الإنسان أياً كان جنسه أو لونه أو زمانه أو مكانه(٣).

إنَّ طريقة عرض الأفكار ليست إلا تجسيداً للخواص الفردية التي تميز الأديب من غيره من الأدباء، وكلما كان متفرداً في ذلك ومبدعاً أهّله ليلج عالم الفرادة في أدبه، ومن لوازم تلك الفرادة أن يكون أدبه إنسانياً في طروحاته وقيمه.

ومن المفيد الإشارة إلى مسألة مهمة تتعلق بالفرادة والتميز، فقد تكون تلك الفرادة تميل نحو الإيجابية، وحينئذ يكون المتصف بها معبراً عما يخدم الإنسان من قيم ومثل إذا استجمعت ترتقي

---

(١) ينظر: الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب / ١٢١.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي: علي عبد العزيز الجرجاني / ٣٢.

(٣) ينظر: علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل / ٩٠.

بالإنسان، وقد يجنح المبدع المتفرد نحو السلبية في نتاجه الأدبي، فيحمل قيماً وأفكاراً غريبة، أو يدفعه تميزه الأدبي إلى ازدراء غيره، لأن غيره بحسب رأيه لا يرقى إلى مرتبته، وعند ذلك يصاب صاحب هذا المذهب بكبر الـ "أنا"، فتتجلى آثار ذلك في بناء قصيده، وأساليب أشعاره، كما كان يرى المتنبي غيره، إذ قال(١):

أيَّ مَحلٍّ أرتقي   أيَّ عظيمٍ أتقي ؟
وكُلُّ ما خلق اللهُ   وما لمِ يخلُقِ
مُحْتقرٌ في هِّمتي   كشعرةٍ في مفرقي

وفي موضع آخر يوازن بينه وبين غيره، فقال(٢):

فؤادٌ ما تُسلّيهِ المُدامُ   وعُمْرٌ مثلُ ما يهبُ اللئامُ
ودهرٌ ناسُهُ ناسُ صغارٌ   وإنْ كانتْ لهمْ جُثَثٌ ضِخامُ
وما أنا بالعيشِ فيهم   ولكنْ معدنُ الذَّهبِ الرُّغامُ
أرانبُ غير أنهم ملوكٌ   مُفتَّحةٌ عُيونُهم نيامُ
ولوْ لمْ يعْلُ إلاّ ذو مَحلٍّ   تعالى الجيشُ وانحطَّ القتَامُ
ولمْ أرَ مِثلَ جيراني ومثلي   لمثْلي عند مِثْلِهِمُ مُقَامُ
بأرضٍ ما اشتهيتُ رأيتُ فيها   فليسَ يفوتُها إلاّ الكِرَامُ

إنَّه "الكِبْرُ" عينه الممقوت صاحبه عند الله – تعالى – وعند الناس، وما يهمنا من ذلك اثر "اللكِبْرِ" أو اثر الـ "أنا" التي أصيبت بداء "الكِبْرِ" في الأسلوب الشعري لدى المتنبي، وكيفية تجليها في الأبنية والصور وموسيقى قصائده.

ولكنْ قبل أن ندلف إلى البحث عن آثار تلك الـ "أنا" يجدر بنا بيان دلالتها، تلك الدلالة التي تتصل بأكثر من جانب من المعرفة والبحث، فقد عني بها الفلاسفة، وعلماء النفس، ودارسو الأدب، ولا يهمنا من ذلك كله إلَّا ما يخدم هدف البحث وهو تجليات الـ "أنا" في لغة المتنبي الشعرية، وأسلوب قصيده، أما مدلولاتها الأخرى فلا أريد أن أثقل البحث من الآراء الفلسفية في هذا المضمار، وغالبها موغل في الغموض.

الـ "أنا" لغة:

أول تعريف يتبادر إلى ذهن الباحث كون الـ "أنا" – كما قال النحويون – ضميراً منفصلاً يعبر عن المتكلم المفرد (١)، ويقابل ضمير المخاطب المنفصل "أنتَ" للمذكر و "أنتِ" للمؤنث

---

(١) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعري" مُعْجِز أحمد": ١/١٤٥-١٤٦.

(٢) شرح ديوانه: ١/٣٥٦-٣٦٢.

والغائب المنفصل "هو" للمذكر و "هي" للغائبة المؤنثة، ومما يلحظ على الدلالة اللغوية لـ "أنا" تعبيرها عن معنى الانفصال والفردية، ودلالتهما المجردة توحي بمعنى التميز في الصفات الجسمية والخلقية والفكرية عن الآخَرَيْنِ "أنت" و "هو"، وللوهلة الأولى فإن هذا الانفصال يكون طبيعياً ومعتاداً، إلا انه قد يتجاوز ذلك فيصبح حالةً مرضية مذمومة، كما حكى القرآن الكريم عن الشيطان عندما أمره الله تعالى بالسجود لآدم – عليه الصلاة والسلام – قال تعالى: **چإذْ قالَ ربُّك للملائكة إنِّي خالقٌ بَشراً مِنْ طِينٍ*فَإذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فيهِ مِنْ رُوحي فَقَعُوا لهُ سَاجِدينَ * فسَجَدَ الملائكة كُلّهُم أجْمعونَ*إلَّا إبْليسَ كانَ مِنَ الكافِرينَ* قالَ يإبْليسُ مَا منَعكَ أنْ تَسْجُد لِما خلقْتُ بيدَيَّ أستكبرتَ أمْ كنْتَ مِنَ العالِينَ* قَالَ أنا خيْرٌ مِنْهُ خلقْتَنِي مِنْ نارٍ وخلقتَهُ مِنْ طينٍڇ**(٢).

ومما يُستوحى من الدلالة اللغوية لالـ "أنا" وله علاقة بفلسفة العربية في تعبيرها كونه ضميراً، وهو "فعيل" بمعنى "اسم مفعول"، فالضمير يشمل كل مضمر من دواخل النفس الإنسانية، وإنما يترجم عنه الإنسان بواسطة اللغة.

الـ "أنا" اصطلاحاً:

أما دلالة الـ "أنا" في الاصطلاح فقد بينها الفلاسفة وعلماء النفس وغيرهم من دارسي الأدب، ولم تبعد كثيراً عن الدلالة اللغوية، بل جاءت إعادة صياغة لها في معظم دلالتها، ولذلك فقد عرّفها بعضهم بقوله: إنَّ "أنا" يعني الشخص المتكلم المفرد المقصود لذاته، وتقابل الآخر (٣)، ومنهم من رأى فيها استعمال ضمير المتكلم للتعبير عن الهوية والذات التي تتراءى للآخرين قبل ظهورها للفرد، وعند دخوله في عالم العلاقات الإنسانية بوصفه فرداً له خصائصه الجسدية والنفسية المميزة له عن بقية أفراد جنسه من بني الإنسان (٤)، ولذلك فقد ذهب آخرون إلى أنَّ الـ "أنا" تساوي النفس المفكرة (٥)، والتفكير عملية نفسية بحتة ومعقدة، وإنما نلمس آثارها في الصياغات اللغوية، وترتبط الـ "أنا" بعملية التفكير لكونها مجموعة من العمليات تشمل الإدراك والتفكير والتذكر، وهي مسؤولة عن إبداع العمل الفني، وإبرازه إلى الوجود استجابة للبواعث الداخلية أولاً، والخارجية ثانياً، والتي تؤدي دور المؤثر في نفسية المبدع(٦).

---

(١) ينظر: لسان العرب، ابن منظور: ٢٤٨/١، و النحو الوافي، عباس حسن: ١٨٤/١.

(٢) ص، ٧١-٧٦.

(٣) ينظر: المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون: ٢٨/١.

(٤) ينظر: من الكائن إلى الشخصية، محمد عزيز الحبابي / ٢٧.

(٥) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة / ٣٠٩.

(٦) ينظر: نظريات الشخصية، دوان شلتز / ٥٩٩.

وثمة نوع من الارتباط بين الـ "أنا" و "الذات"، فقد عرفت الأخيرة بكونها مجموعة من الآراء والمعتقدات التي يكونها الفرد ليُعبر بها عن هويته من خلال البيئة التي يعيش فيها (١)، ولما كانت تلك الآراء والمعتقدات مصدرها الفرد فإنه من البدهي اتصاف ها بالنسبية، إذ إنها تعطى صاحبها تصوراً خاصاً لذاته وإمكاناته وسماته ومجمل فاعلية شخصيته (٢)، ولذلك فقد عرف بعض الفلاسفة الـ "أنا" بمجموعة الأحاسيس التي يشعر بها الإنسان والتي تذكره بها ذاكرته لتدفعه إلى القيام بما يحقق ذاته(٣).

وفي مجال التعبير الأدبي تأخذ هذه القضية بعداً أساسياً، إذ إنَّ من النقاد من أرجع فضيلة الأدب إلى "كونه معبراً عن الذات، وأنَّه يمثل مع التجربة كلاً متماسكاً يكاد يكون فيه الأسلوب بصمةً لصاحبه، حتى انه ليتعذر علينا الفصل بينهما، بل إنَّ الأسلوب قد يكتسب قوته من طبيعة الشخصية التي استخدمته"(٤) وربما أكسبت قوة شخصية الأديب التعبير الأدبي قوة ليست متوافرة عند استعمال غيره لها، وهذا يعود إلى جملة من العوامل، من أهمها السياق ونمط النص "وكم من عبارات كان لها أثرها في النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها، وان الأديب ذا الشخصية القوية المؤثرة يخلق للكلمة باستخدامه إياها مجالاً واسعاً، ولا يلبث الكثيرون أنْ يجدوا أنفسهم واقعين في إسارها، فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة حيويتها، وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين، وتفرض نفسها عليهم "(٥)، واستنادا إلى ذلك فأن دراسة النص الأدبي من خلال ربطه بنفسية منشئه التي يعنى بها المنهج النفسي في نقد الأدب وتحليله يمثل احد المناهج في التحليل الأسلوبي، وإلا فهناك من الأسلوبيين (٦) من عقد مناط اهتمامه في دراسة النص على الأسلوب بمعزل عن صاحبه، كما وجدنا عند "ستاندال" في الأسلوبية البنيوية.

إلا أن البحث سيعتمد في معالجته للنصوص المختارة الرأي الذي يربط بين النص وصاحبه، لأنه اقرب إلى الموضوعية في نتائجه، ولأن النص قبل كل شيء وليد مبدعه، وأن فحص نسيجه اللغوي يميط اللثام عن أعماق الذات المبدعة، ويُضيء جوانبها المستترة، ولا جدال في أن عبارة ا لأديب الفرنسي "بوفون": الأسلوب هو الرُّجل، كان لها صداها بين الدارسين منذ قيلت في القرن الثامن عشر، وإلى يومنا هذا، وقد شرح الفيلسوف الألماني "شوبنهاور" تلك العبارة

---

(١) ينظر: المعجم الفلسفي، جميل صليبا /٥٧٩.

(٢) ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي،فرج طه وآخرون/٤٥.

(٣) ينظر: موسوعة لالاند الفلسفية، اندريه لالاند: ٨٢٤/٢.

(٤) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب / ١٦٠.

(٥) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل / ٣٣.

(٦) ينظر : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د .صلاح فضل /٨٧-٨٩، و الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية/٣٤-٣٥.

بقوله: الأسلوب هو ملامح العقل وقسماته الخارجية الظاهرة (١)، وإذا كان ذلك يصدق على أي أديب ونتاجه فإنه مع "المتنبي" يأخذ بعداً آخر، إذ سعى المتنبي في أشعاره إلى إثبات تفوقه وتميزه، فطالما صرّح في أشعاره بأنه المتفرد في نظمه، وأنَّ شعره نسيج وحده، وهو الشاعر، وغيره أدعياء الشعر، من ذلك قوله(٢):

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعتْ كلماتي مَنْ به صممُ
أنام ملء جفوني عن شواردها ويسْهَرُ الخلقُ جرّاها ويختصِمُ

ابرز صفات الـ "أنا":

ذكرنا في مستهل السطور السابقة ملمح دلالياً مستتراً وراء البنية اللغوية لـ "الأنا"، وهو معنى الانفصال عن الآخرين، ويدل على ذلك التوظيف اللغوي الأسلوبي لهذا اللفظ، فل و تتبعنا القرآن الكريم وكلام العرب ولاسيما الشعر لوجدنا أن التعبير اللغوي قد وظف مصطلح الـ "أنا" في سياق الافتخار وادعاء التميز الذي غالباً ما يكون زائفاً أجوف، كما وجدنا ذلك في قصة آدم – عليه السلام – مع الشيطان(٣)، أو قصة فرعون وادعائه الإلوهية(٤)، هذا في القرآن الكريم(٥)، أما أما في الشعر العربي فهو كثيرٌ في فنون الفخر والحماسة، وفي شعر المتنبي كثير كما سنبينه في الصفحات اللاحقة إن شاء الله تعالى.

ولذلك فإن من البدهي أن الإنسان الذي يُعبِّرُ عن نفسه باستعمال الضمير المنفصل "أنا" فإنما يضمر في باطنه كبراً وإح ساساً بالتعالي وإلغاء الآخر، وقد عبر بعض الفلاسفة عن هذا المعنى بقوله: "لـ "الأنا" صفتان: فهو ظالم بذاته، من حيث إنه يصنع ذاته ضد الكل، وهو متنافر مع الآخرين، من إنه يرغب في استعبادهم، لأنا كل "أنا" هو العدو، ويريد أن يكون المستبد بكل الآخرين"(٦) كما حكى القرآن الكريم عن الشيطان وفرعون.

وما يهم البحث ربط ذلك الشعور النفسي بالأسلوب القولي، وكيفية ترجمته إلى فنون قولية تجسده، إذ إنَّ اللسان في حقيقة أمره مبيِّنٌ عن مكونات الجَنان، وخبايا النفوس، والمحلل الأسلوبي في دأبه إنما ينقب عن البنيات الأسلوبية ليصنفها أولاً، وليحدد دلالاتها ثانياً التي تعطي تصوراً كاملاً أو يكاد أن يكون كاملاً عن نفسية صاحب الأسلوب.

---

(١) ينظر: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، د. شفيع السيد / ١٦٤.

(٢) شرح ديوانه: ٣ / ٢٤٨.

(٣) ينظر: سورة الأعراف،الآيات ١١– ١٣.

(٤) ينظر: سورة النازعات،الآيات ٢٠–٢٤.

(٥) يصدق هذا الوصف على غير الله تعالى، وإلا فإن الله تعالى هو ذو الكمال والجلال المطلقين، وهو ذو الإرادة الموجدة لكل وما سواه، وذو الفعل المطلق وهو المتكبر ذو الجلال والإكرام.

(٦) موسوعة لالاند الفلسفية: ٨٢٤/٢.

وكل ذلك مرتبط بقدرة دارس الأسلوب على تحديد بنياته الدالة على المعنى المحدد الذي يفترضه، أو الخصلة النفسية التي يدعيها في صاحب الأسلوب، والـ "أنا" قبل كل شيء وكما نوهنا إليه هو مجموعة من المشاعر التي تتصف بنوع من الأوصاف النفسية . وسيحاول هذا البحث الكشف عن الوحدات اللغوية التي جسدت شعورية الـ "أنا" عند المتنبي سواء أكان في التراكيب أم في الصور أم في الموسيقى الشعرية بكل أشكالها في شعر الشاعر.

توطئة: تجَسُّد "أنأ" المتنبي أسلوبياً

إن علاقة المنشئ بنتاجه الأدبي تمثل علاقة اندماج وانصهار، إذْ يحول صاحب النص دواخل نفسه المضمرة بين جنبات نفسه وحنايا فؤاده وهي مجسّدة لـ (الأنا) إلى بنية لغوية في هيأة حدث كلامي، وعلى وفق علاقة نظمية قائمة على قوانين اللغة وأسسها، وم ستثمرة إمكاناتها البلاغية الجمالية المتولدة من خصائص اللغة نفسها أو من طبيعة تراكيبها . ومن المعلوم لدى الباحثين إشارات علماء البلاغة واللغة إلى مسألة كيفية بناء النص، وما تستلزمه تلك العملية من خصائص ذاتية في اللغة، وأخرى إبداعية نابعة من كفاءة المبدع المُ عبَّر عنها بالموهبة المدعمة بثقافة مكتسبة، وهو ما عُرف بنظرية النظم في مختلف أنواعه(١).

وليس غرضي من البحث الكشف عن هذه المسألة في تراث العرب الأدبي، وإنَّما بيان مدلول النص من خلال علاقته بمبدعه، ومن المفيد التنبيه إلى أنَّ علماء اللغة والبلاغيين على وجه الخصوص أطلقوا مصطلح "الكلام" ووظفوه في بحوثهم، وهم يعنون به نتاجاً لغوياً أو حدثاً كلامياً تنطبق عليه في معظم جوانبه صفات "النص" من حيث المواصفات اللغوية والجمالية المتولدة عن توظيف عناصر اللغة(٢).

وأمّا المحدثون ولاسيما الغربيين فقد رأوا في النص نسيجاً لغ وياً من الكلمات المنظومة والمنُسَّقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً وحيداً ما استطاعت إلى ذلك من سبيل (٣)، ونوع الشكل هو المحدد لجنس العمل الأدبي، والنسيج والنظم مصطلحان لغويان نقديان عربيان أصيلان (٤)، وعملية النظم تقتضي ملفوظاً من الجمل المتتالية المنسجمة والمنغلقة، ويمكن من خلالها معاينة

---

(١) تناول هذه النظرية باحثون كثر بالتفصيل والمقارنة مع الدراسات الغربية، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر: نظرية المعنى في النقد العربي، د . مصطفى ناصف/ ١٠–١٨، وقضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب / ٣١ ومابعدها، ولسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد الخطابي / ٩٧–١٠٤.

(٢) ينظر: مقالات في الأسلوبية، د. منذر عياشي / ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٦، ٢٠٧.

(٣) ينظر: مقالات في الأسلوبية / ١٣٠.

(٤) ينظر : الأسلوبية والبيان العربي، د . محمد عبد المنعم خفاجي، ود . محمد السعدي فرهود، د . عبد العزيز شرف / ٧٥–٧٦.

سلسلة من العناصر عبر منهجية مستندة إلى قواعد وأصول اللغة [١]، مع الأخذ بنظر الاعتبار أنَّ هوية النص لا تتحدد بحجمه، بل بترابط أجزائه وانسجامها وبمضمونه ومدى اكتمال المضمون دلالياً، ولهذا فيمكن أنْ يكون النص جملة، ويمكن أنْ يكون كتاباً كاملاً[٢].

ولكي لا يأخذنا الحديث عن دلالة النص بعيداً عن موضوع البحث، فلابد من تجلية علاقة المنشئ بالنص، وكيفية تجسيد تلك العلاقة، والمحلل الأسلوبي أمام وليدٍ لغوي يجب أنْ تتوافر فيه صفات مبدعة، إذ إنَّ المبدع قد يضفي على معطيات الفكر ثوباً موضوعياً عق لياً مطابقاً جهد المستطاع للواقع الذي يحب أنْ يتصوره صاحب النص، ولكنه في اغلب الأحيان يلف أفكاره بعناصر عاطفية تكشف ثورة الـ (أنا) في صفائها الكامل،واللغة في قسم من جوانبها تكشف وجهاً فكرياً ووجهاً عاطفياً، ويتفاوت الوجهان كثافة بحسب ما للمتكلم من استعداد فطري، وبحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها، وتنهض الأسلوبية لتتقصى آثار الشحن الفكري والعاطفي[٣].

ومن المفيد التذكير بأن التحليل الأسلوبي لا يعنى بالأنماط التي توصف بالعدول عن الأصل والانزياح عن المتعارف الأوساط فحسب، بل إنَّ المُحَلِّلَ الأسلوبي يب حث عن كل عناصر الأسلوب سواء أجاءت على أصلها أم اعتراها العدول عن ذلك الأصل، وقد يُبْهِرُنا الأسلوب الجاري على النسق المألوف أحياناً أكثر مما يبهرنا النوع الآخر، ولذا يجب أنْ نتحرى في الصياغة ما فيها من منبهات تعبيرية لها طبيعة جمالية من ناحية، ولها طبيعة ا ستمرارية من ناحية أخرى، ويجب أنْ نتحرى وراء التكرارات التي تأخذ شكل ظاهرة أسلوبية في بعض ألوان الأداء، مما يكسب المضمون حيوية أكثر تأثيراً في الشكل اللغوي[٤].

وتأسيساً على هذا المنهج فإن البحث سيقف على كل ما فيه تجسيد لـ (أنا) المتنبي سواء في المعاني أو البيان أو الصوت معتمدا أسلوب الانتقاء في اختيار نماذج التحليل، ومن المسائل المهمة في هذا المضمار اختلاف الباحثين في رؤيتهم تجاه مستويات النص الأدبي المُشَكِّلة له.

فمن الباحثين من يرى أن الوصف الأمثل يتمحور حول مصطلحات : التراكيب والدلالة والصوت[٥] والإيقاع ولاسيما إذا كان النص المختار شعراً، وأصحاب هذا الرأي متأثرون بالمناهج الغربية، على وفق كون علم الأسلوب في أصل ولادته ونشأته غريباً.

---

(١) ينظر: لسانيات النص – نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، د. أحمد مداس / ١٠.

(٢) ينظر: مقالات في الأسلوبية / ١٢٨، والنص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل / ١٥.

(٣) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدّي / ٤٠، ٤١.

(٤) ينظر: البلاغة والأسلوبية / ١٣٢، ١٣٣.

(٥) ينظر: نظرية علم النص. رؤية منهجية في بناء النص النثري، د. حسام أحمد فرج / ٢٣.

ويميل البحث إلى توظيف مصطلحات البلاغة العربية الأصيلة في علومها التي استقرت عليها في نهاية الأمر، وهي : علم المعاني وعلم البيا ن وعلم البديع، و تأسيساً على ذلك سيُقَسَّم الكلام أو النص _في منظور الباحث _ على ثلاثة مستويات هي : مستوى المعاني، ومستوى البيان، ومستوى الصوت، إذ إنَّ المعاني لدى علماء البلاغة تطلق على "مباحث بلاغية تتصل بالجملة وما يطرأ عليها من تقديم وتأخير، أو ذكر وحذف، أو تعريف وتنكير، أو قَصْر وخلافه أو فصل ووصل، أو إيجاز أو إطناب أو مساواة "⁽¹⁾. فضلاً عن دلالة الكلام المحصورة بين الخبرية والإنشائية ⁽²⁾، ومستوى التراكيب عند الأسلوبين لا يخرج عن هذا الحصر في وصف البلاغيين، وفي هذا التحديد دلالة أدق وأوفى للتعبير عن وصف أحد ثلاثة مستويات، وهو مستوى المعاني، بل إنَّ "التراكيب" أو "التركيب" ليس جامعاً مانعاً في دلالته الاصطلاحية، فربما يدخل تحته مستوى آخر من مستويات النص، وهو مستوى الدلالة والبيان، فالاستعارة تركيب، والكناية تركيب، وهكذا التشبيه، إذ إنَّ المتكلم يعتمد آلية التركيب ليولد بنية الاستعارة على سبيل المثال.

وأمَّا مستوى البيان فإنه يدخل تحته نوع آخر من التعبير لا يقتصر على استعمال ألفاظ فيما يدل عليه الكلام بحسب أوضاعه اللغوية الوضعية ذات الدلالات المباشرات الحقيقيَّة كما في مستوى المعاني السابق ذكره، بل يتجاوزه الى تعبيرات أخرى، وعبر توظيف طرائق أخرى كالتشبيه والتمثيل، أو الكناية والتعريض، أو أنواع المجاز ⁽³⁾، وعند الأسلوبين المستوى الدلالي لا يغادر هذه التقنيات من التعبير، بل يدور حولها، ولذا فإن وصف هذا المستوى بالبيان أو مستوى البيان أكثر انسجاماً مع طرائق لتعبير فيه، وقد ميزها البلاغيون كما رأينا لتكون أكثر مطابقة لطريقة أداء المتكلم في مستوى البيان أو استعمال الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة.

ومستوى الصوت بوصفه ثالث المستويات اللغوية المُشَكِّلة للنص مصطلح عربي لغوي أصيل ⁽⁴⁾، وتمثل معظم فنون البديع جزءاً من البنية الصوتية ، وتؤدي وظيفة صوتية إيقاعية ولاسيما في النص الشعري، ولعل اقرب تعريف للصوت : هو الأثر المتكون من اجتماع عدة أصوات مفردة متجاورة في سياق لغوي، ويتشكل المستوى الصوتي في النص أسلوبياً من مظاهر عدة، تبدأ بالصوت المفرد، وتنتهي بأصوات مركبة لتولف المقطع والتفعيلة والبحر ⁽⁵⁾.

---

(١) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمد مطلوب: ٣/٢٧٦.

(٢) ينظر: البلاغة العربية. أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: ١/١٦٦، ١٦٧.

(٣) ينظر: البلاغة العربية – أسسها وعلومها وفنونها: ٢/١٢٤، ١٢٥.

(٤) ينظر: مناهج البحث في اللغة، د . تمَّام حسان /١٣٩، و: في الصوتيات العربية والغربية، د . مصطفى بوعناني /٨، ٩، و: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د. عبد العزيز الصيغ / ١٥، ١٦.

(٥) ينظر: النظم مطبقاً على النصوص، ميشال كوني/٥٩.

وسيعتمد البحث في تحليلاته مستويات: المعاني، والبيان، والصوت، لتقتسمه ثلاثة مباحث رئيسية هي:

المبحث الأول: مستوى المعاني.
المبحث الثاني: مستوى البيان.
المبحث الثالث: مستوى الصوت

مستوى المعاني:

إنَّ طرائق التعبير في العربية متشعبة إلا انه يمكن أنْ نحصرها في نوعين من الأداء اللغوي، هما : التعبير الحقيقي والتعبير المجازي، والنوع الأول ينحصر في استعمال الألفاظ وتأليفها في سياق دلالة الكلام بحسب أوضاعه اللغوية الوضعية ذوات الدلالات المباشرات وكما وُضِعت له في أصلها اللغوي(١)، سواء أكان في مجال المفردة الواحدة أم مجال التركيب بعد ضم المفردة إلى غيرها من المفردات الأخرى وخضوعها لقوانين اللغة ومنطق الفكر.

ومن المعروف في التراث اللغوي بصورة عامة والبلاغي منه على وجه الخصوص أنَّ مصطلح المعاني يشمل أحوال الجملة العربية سواء في أصلها الذي وضعت عليه وهو المطرد أم في ما يطرأ عليها من ظواهر العدول، وقد مرت الإشارة الى ذلك في الصفحات السابقة، لذا فمعاني الكلام في العربية تشمل ظواهر الخبر والإنشاء والإسناد والقصر والوصل والإيجاز والإطناب والحذف والذكر(٢).

وسنحاول في هذا المبحث الكشف عن تجليات الـ "أنا" في هذا المستوى من مستويات التعبير اللغوي، والمتأمل في شعر المتنبي يجد الشاعر استثمر إمكانات اللغة في أشكالها المتنوعة من الأساليب ليجسد "أناه" في شعره، ويمكن إيجاز المظاهر الأسلوبية في هذا المستوى اللغوي في توظيف الضمائر ولاسيما "ياء" المتكلم، و "نا" المتكلمين، والضمير المنفصل "أنا" وتوظيف ظواهر التقديم والتأخير، والتوكيد، والاستفهام، والأطناب في مجال الحديث عن ذاته.

توظيف الضمائر:

من البدهي أنَّ أقرب الضمائر المعبرة عن الذات وتحديداً الـ "أنا" هي: الضمير المنفصل "أنا" و "تاء" الفاعل و "نا" المتكلمين، و "يا" المتكلم(٣)، وقد كثر استعمالها في شعر المتنبي كثرة ملفتة شكَّلت ظاهرة أسلوبية لغوية.

---

(١) ينظر: البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها: ١٢٤/٢، ١٢٥.

(٢) ينظر: جمالية الخبر والإنشاء – دراسة جمالية بلاغية نقدية، د. حسين جمعة / ٢٤، ٢٥.

(٣) ينظر: النحو الوافي، عباس حسن: ١٨٤/١.

والأصل اللغوي للضمير (١) المنفصل "أنا" أنْ يستعمل للتعبير عن المتكلم المفرد، إلا أنَّ أغلب السياقات التي يأتي فيها تمثل سياق الفخر وتعظيم النفس، وهكذا فعل المتنبي، ولا سيما أنَّه الشاعر المفرط في التعبير عن ذاته.

فمن السياقات التي توالت فيها الضمائر لتتضافر في التعبير عن ذات الشاعر قول المتنبي مفتخراً في حديثه عن نفسه(٢):

١- قضاعةُ تعلمُ أنِّي الفتى الـّ   ذي ادَّخرتْ لصُروفِ الزَّمانِ
٢- ومجْدي يدُلُّ بني خِنْدفٍ   على أنَّ كُلَّ كريمٍ يماني
٣- أنا ابن اللِّقاء ، أنا ابن السَّخاءِ   أنا ابن الضّرابِ أنا ابن الطعّانِ
٤- أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي   أنا ابن السُّروجِ أنا ابنُ الرِّعانِ
٥- طويلُ النجادِ طويلُ العمادِ   طويلُ القناةِ طويلُ السِّنانِ
٦- حديدُ الحفاظِ حديدُ اللحاظِ   حديدُ الحُسامِ حديدُ الجَنَانِ
٧- يُسابق سيفي منايا العبادِ   إليهمُ كأنّهما في رِهانِ
٨- يرى حدَّهُ غامضاتِ القلوبِ   إذا كنتُ في هبوةٍ لا أراني
٩- سأجعلهُ حَكَماً في النفوسِ   ولو نابَ عنهُ لساني كفاني

ومما يلحظ على هذه الأبيات أن المتنبي استثمر أكثر من أسلوب لتجسيد صفاته التي كان يراها في نفسه، لتمثل بمجموعها "أنا" الشاعر التي تعاظمت في هذا السياق . ومحور الفخر في هذه الأبيات مثَّل "أنا" الشاعر، ولأجل الوصول الى هذا المنحى الدلالي المقصود، فقد وظف الشاعر ظاهرة تكرار أكثر من نوع من أنواع الضمائر، منها : ضمير الرفع المنفصل "أنا" الذي تكرر ثماني مرات في قوله:

٣- أنا ابن اللِّقاء ، أنا ابن السَّخاءِ   أنا ابن الضِّرابِ أنا ابن الطعّانِ
٤- أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي   أنا ابن السُّروجِ أنا ابنُ الرِّعانِ

وهذا التكرار المقصود أوحى بدلالة الـ "أنا" الطاغية على سياق القصيدة اجمعه، ولذلك وظف الشاعر أسلوب القصر المتولد من تركيب الضمير المنفصل "أنا" مع الألفاظ "ابن اللقاء، ابن السخاء، ابن الضراب، ابن الطعان، ابن الفيافي، ابن القوافي، ابن السروج، ابن الرعانِ"، وهو من "تقديم المسند إليه، على الخبر، وقد عُنيَ به جمهور البلاغيين فإذا قلت : أنا فعلت كذا، كان الكلام صالحا لإفادة الاختصاص، وكأنَّك تقوله لمن اعتقد أنَّ غيرك فعله، أو أنَّك فعلته مع غيرك، فتقول في الأول:لا غيري، وفي الثاني وحدي(٣) وهذا مفضٍ إلى دلالة القصر المتولدة من الاختصاص.

---

(١) وللضمير مصطلح آخر هو "المكني" لأنه يكنى به أي يرمز به عن الظاهر اختصاراً. ينظر: النحو الوافي: ١٨٤/١ هامش (١).

(٢) شرح ديوانه: ١٢١/١-١٢٤.

(٣) ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني :٥٥/١، و دلالات التراكيب، د. محمد محمد أبو موسى/١٧٨، وقد تحدث البلاغيون عن ذلك في باب طرائق القصر.

ومن تضافر هذه التراكيب استطاع الشاعر أنْ يضرب على نفسه قبة الفضائل كلها في الكرم الى حد السخاء، والشجاعة الى حد تجسُّدها في شخصه، والسبق في نظم الشعر، ولكي يعمق هذا المعنى استعان بأسلوب الكناية عندما جعل من نفسه ا بناً لأشياء أخرى كـ "اللقاء، السخاء، الضِّراب، الطِّعان، الفيافي، القوافي، السروج، الرِّعان" ومعلوم أنَّ هذه الأشياء معانٍ ليس من خصائصها الولادة، لكن الشاعر أكسبها صفة من صفات الإنسان، لتستحيل في نهاية الأمر والداً للشاعر، وهي تمثل رموزاً للشجاعة والكرم، والاشتهار، وكأنَّ هذا الأشياء ولدته فأخذ من كل واحدٍ منها صفات، ليستحيل بعد ذلك موئلاً لجميعها . وثمة ضمائر أخرى تنسجم مع دلالة حضور الـ "أنا" في جو القصيدة وهي "ياء" المتكلم في "أنّي، مجدي، سيفي، لساني، كفاني " ويتضح من سياقاتها ارتباطها بذاتية الشاعر وتجسيدها لـ "أناه"، واعتمد الشاعر في هذه الفخرية إبراز ما يعود إليه من أشياء يمتلكها، ولاسيما سيفه، عندما أضفى عليه عبر تقنية الاستعارة صفات الحياة "يسابق، يرى" وفي ذلك دلالة لتعظيم نفسه . من الإمكانيات اللغوية التي وظفها الشاعر كذلك، الحذف في قوله:

٥- طويلُ ا لنجادِ طويلُ العمادِ طويلُ القناةِ طويلُ السِّنانِ
٦- حديدُ الحفاظِ حديدُ اللِ حاظِ حديدُ الحُسامِ حديدُ الجَنَانِ

والمحذوف أيضا الضمير المنفصل "أنا"، وفي كل جملة من جمل البيتين، وظَّف الشاعر أسلوب الكناية في هذا السياق، وكل ذلك لأجل أن ينفس عن كِبْ ر ذاته التي لم يعد جسمه يحتملها، إذْ غدت اكبر من أن يحويها جسم إنسان صغير موازنة مع عظم الكون من حوله.

ومما يلحظ كذلك على بناء القصيدة اعتماد الشاعر أسلوبية التكرار ليس في ألفاظ معينة كالضمائر بل في المعاني نفسها أو ما يقاربها، فالمضامين التي وجدناها في ال بيتين الثالث والرابع، عاد وكرَّرها في أبنية أخرى في الأبيات التي تلت، وهي معاني الشجاعة والكرم والشهرة ولاسيما في نظم الشعر، وكل ذلك من اثر "أنا" الشاعر التي أصابها الكبر، فتعاظمت في عين صاحبها. ن المتأمل في أشعار المتنبي يجد الشاعر قد جهد في إبراز ذاته، و جعلها متفردة في كل شيء حتى غدت "أنا" المتنبي متفجرة من أساليب قصائده، من ذلك قوله في إحدى سيفياته معاتباً سيف الدولة(١):

١- واحرَّ قلباه ممّن قلبُهُ شُ بِمُ ومَنْ بجسمي وحالي عنده سقَ مُ
٢- مالي أُكتْمُ حُبْاً قد برى جسدي وتدَّ عي حُبَّ سيفِ الدولةِ الأ ممُ
١٥- أنا الذي نظرَ الأعمى الى أدبي وأسمعتْ كلماتي مَنْ بهِ صَمَمُ
١٦- أنامُ ملءَ ج فـوني عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جرَّاها ويختصمُ

---

(١) شرح ديوانه: ٣/٢٤٧-٢٦١.

١٧- وجاهلٍ مدّ هُفي جهلِهِ ضحِكي   حت ى أتتْهُ يدٌ فرّاسةٌ و ف مُ
١٨- إذا رأيت نُيُ وبَ الليثَ بارزةً   فلا تظنَّنَّ أنَّ الليث يبتسمُ
١٩- ومُهْجةٍ مهجتي من همِّ صاحبها   أدركتُها بجوادٍ ظهرُه حرَمُ
٢١- ومرهفٍ سِرْتُ بين الموجتين بهِ   حتى ضربْتُ وموجُ الموتِ يلتطِمُ
٢٢- فالخيلُ الليلُ والبيداءُ تعرفني   والحربُ والضَرْبُ والقِرْطاسُ والقلمُ
٢٣- صحبْتُ في الفلوا تِ الوحشَ منفرداً   حتى تعجّبَ منيّ القُورُ والأكَمُ
٢٤- يا مَنْ يعُزُّ علينا أن نفارقهم   وجْدانُنا كُلَّ شيءٍ بعدكم عَدمُ
٢٥- ما كانَ أخلقنا منكمْ بتكْ رُمةٍ   لو أنَّ أمركم من أمرنا أَمَمُ
٢٦- إنْ كانَ سرَّكُمُ ما قالَ حاسِدُنا   فما لجُرْحٍ إذا أر ضاكُمُ ألمُ
٢٧- وبيننا لو رعيتُمْ ذاك معرفةٌ   إنَّ المعارفَ في أهلِ النُّهى ذِممُ
٢٨- كم تطلبونَ لنا عيباً فيعجزُكُمْ   ويكرَهُ اللهُ ما تأتونَ والكرمُ
٢٩- ما أبعدَ العيبَ والنقصانَ من شرفي   أنا الثُريا وذانِ الش يبَ والهَرَمُ
٣٠- ليت الغمامَ الذي عندي صواعقهُ   يزيلهُنَّ الى مَنْ عندهُ الدِّيَمُ
٣١- أرى النوى تقتضيني كُلَّ مرحلةٍ   لا تستقلُّ بها الوَخادةُ الرُّسُمُ
٣٢- لئن تركْنَ ا ضُميْراً عن ميامننا   ليحْ دُثَنَّ لمنْ ودّ عْ تهُمْ ندَمُ (١)
٣٣- إذا ترحَّلْت عن قومٍ وقدْ قدُرُوا   ألاّ تفارقُ هُمْ فالرَّا حلونَ همُ
٣٤- شَرُّ البلادِ بلادٌ لا صديق بها   وشرُّ ما يكسِبُ الإنسانُ ما يصِمُ
٣٥- وشرُّ ما قن ص تهُ راحتي قنصٌ   شُهْبُ البُزاةِ سواءٌ فيهِ والرَّخَمُ

إن قارئ القصيدة وهي من القصائد الطوال يجدها تدور حول محور واحد، هو ذات الشاعر، إلا أنَّ فيها سياقين رئيسين: الفخر وهو الموضوع الذي استحوذ على القصيدة، والعتاب الملفوف بسمت الغزل أو المعروض بأساليب الغزلين، وما يهمنا هو تجسد "أنا" الشاعر أسلوبياً في هذا المستوى من مستويات الكلام.

فأما عتابه الموجه الى سيف الدولة فقد عبر عما أكنه تجاه الم عاتَب إلا أنَّ ذاته طغت على ذات الآخر عبر تكرار الملفوظات اللغوية المجسدة لتلك الذات، وتمثلت الضمائر المتصلة والمستترة في : "قلباه، بجسمي، حالي، مالي، أُكَتِّم، جسدي، أدبي، كلماتي، أنام، ملء جفوني، ضحكي، مهجتي، أدركتُها، سِرتُ، ضربتُ، تعرفني، صحِبْتُ، منِّي ، علينا، نُفارقهم، وِجدانُنا، اخلقنا، أمرنا، حاسدنا، بيننا، لنا، شرفي، عندي، تقتضيني، ميامنا، راحتي "، ومما يلاحظ في

---

(١) ضُميرٌ: اسم ماء في بادية السماوة من أرض العراق، وقيل : جبل عن يمين المُتجِه نحو مصر، إذا خرج من الشام الى مصر. ينظر: ديوان: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: ٣/٢٦٠.

سياق ذكره نفسه تعبيره عنها بضمير الجمع "علينا، نفارقهم، وجداننا، اخلقنا، أمرنا لنا " وهذا تجسيد لغوي لتضخم الـ "أنا "، وهو ينسجم أسلوباً ومضمو ناً مع غرض القصيدة، فضلاً عن انسجامه مع نوع نفسية الشاعر ومضموراتها. ومن الإسقاطات اللغوية المجسدة لخصائص نفسية المنشئ في هذا النص إسناد الشاعر أفعالاً معينة توحي بدلالة كون الشاعر هو صاحب المبادرة في المفارقة والترك المُوجَّه تجاه المعاتب كما في قوله:

٢٤- يا مَنْ يعُزُّ علينا أن نفارقهم   وِجْدانُنا كُلَّ شيءٍ بعدكم عَدمُ
٢٥- ما كانَ أخلقنا منكمْ بتَ لكُرُمةٍ   لو أنَّ أمْ رَكمُ من أمرِ نا أَمَمُ

فالشاعر في هذا السياق اسند فعل "نفارقهم " الى الضمير المُستزر "نحن " العائد الى الشاعر وفيه معنى التعظيم، مما أع طاه صفة الأولوية في الفعل والمبادرة، وفي هذا انسجام مع مضمون النص الشعري المؤسس على إبراز "أنا" الشاعر ،وممّا يُلحظ على نوع الضمائر المُبِّرة عن الشاعر توظيفه ((نا)) المتكلمين وهي مفيدة معنى التعظيم عند تعبر عن المتكلم المفرد،ولكن ثمَّة فرق دلالي دقيق يُميُّ زها عن الضمير ((أنا)) الذي يُجسِّد حضور ذات المتكلم،وهذا الفارق يتمثَّل في كون ((نا)) المتكلمين توحي بدلالة القرب والاتصال لكونها ضمير متصلا، في حين أنَّ ((أنا)) توحي بمعنى الانفصال،وكلاهما يُفيد معنى التعظيم، وقد كرر الدلالة نفسها ولكن في صيغة لغوية أخرى، عندما قال مخاطباً نفسه:

٣٣- إذا ترحَّلْتَ عن قومٍ وقدْ قدُرُوا   ألاّ تفارقُهُمْ فالرَّا حِلونَ هُ مُ

وهكذا بدا لنا من خلال هذه القصيدة بوصفها نموذجاً لشعر تردد فيه أنواع الضمائر الدالة على "أنا " الشاعر توظيف المنشئ لظاهرة أسلوبية ذات مغزى توحى بتعبير ا لشاعر عن ذاته حتى استثمر معظم سياقات القصيدة عبر تكرار ضمائر دالة على الذات (٣٥) خمسة وثلاثين مرة، أو أكثر، وهذا الإحصاء إن دل على شيء فإنما يحمل مسحة الموضوعية في تسجيل الخصائص الأسلوبية والنفسية للنص المدروس.

ومن جميل صياغات الشاعر توظيفه الضمير المتصل "ياء" المتكلم عند ما جعله المتنبي مفعولاً معمولاً للضمير العائد على أشياء تمثل رموزاً للشجاعة والإقدام، إذ قال:

٢٢- فالخيلُ الليلُ والبيداءُ تعرفني   والحربُ والضَرْبُ والقِرْطاسُ والقلمُ
٢٣- صحبْتُ في الفلواتِ الوحش منفرداً   حتى تعجّبَ منيّ القُورُ والأ كَمُ

إن هذه التراكيب تشِفُ عن دلالتين : الأولى كون "الخيل والليل والبيداء والحرب والضرب والقرطاس والقلم" هي التي تعرفه وتأنس به، وليس هو، وهذا غاية في الشجاعة والفرادة، والثانية وهي المقصودة إيحاؤها بطغيان "أنا" الشاعر على كل شيء حوله حتى الظواهر الطبيع ية التي في أصلها قد تكون مُخيفةً للإنسان، وهو من يجب أنْ يتعرف إليها.

ولما كان الغرور قد اخذ مبلغه من نفس المتنبي، فقد اعتقد في نفسه انه مطلوب في هذا العالم، وليس طالباً، ولذلك فقد كان يحس في نفسه[1]:

٣١- أرى النِ وى تقتضيني كُلَّ مرحلةٍ   لا تستقلُّ بها ال   وَخادةُ الرُّسُمُ

ولو ذهب البحث في استقصاء أثار الـ "أنا" في سياق توظيف الضمائر بهذا المعنى لطال بنا الحديث، ذلك أنَّ هذه الظاهرة الأسلوبية من أكثر الظواهر في أشعاره، وحسبنا في هذا الإشارة الى قسمٍ من النماذج لتضيء هذا المنحى الأسلوبي في شعره.

التقديم والتأخير:

يمثل أسلوب التقديم والتأخير احد الأساليب المهمة في الأداء اللغوي الفني، وإذا كانت أساليب اللغة الأخرى لها واجهة نفسية ومدلولات وجدانية فإن لهذا الأسلوب مدلولاً نفسياً متميزاً، وهو مرتبط تلازمياً بنفسية المبدع أو منشئ النص، وقد أشار الى ذلك القدماء قبل دارسي الأسلوبية المحدثين، فمن جُملة تعليلاتهم لهذه السمة الأسلوبية قول عبد القاهر الجرجاني : "واعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئاً يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام ... كأنهم يقدمون الذي بيانه أهمُّ لهم، وهم بشأنه أعنى "[2] والعناية والاهتمام مطلبا ن نفسيان مجملان، و وراؤهما مقاصد نفسية شتى [3]، و "أن الأغراض والمقاصد هي المعاني الجائلة في النفوس، وهذا ظاهر"[4] وبحسب هذه الأغراض وتلك المقاصد يضع المتكلم قوله، ويصوغ منطقه.

ومن المهم الإشارة قبل الشروع في الكشف عن هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر المتنبي إلى أنَّ تحديد ماهية أسلوب التقديم والتأخير في البلاغة العربية وأساليب الأدب العربي لم تنحصر في ظواهر العدول عن الأصل كتقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية، وتقديم متعلقات الفعل العامل من مفعولات وكونها على الفعل العامل، بل إنَّ الدراسات البلاغية القديمة تناولت في هذا الإطار كل متقدم في الكلام سواء أجاء على أصله كتقدم المبتدأ على الخبر أو خرج عن هذا الأصل، واستنبط البلاغيون مجموعة من القواعد البلاغية التي عللت هذه الظواهر الأسلوبية[5]، ومن المقرر لدى دارسي الأسلوب أنَّ رصد العنصر الأسلوبي لا يقتصر على م ا يوصف بالعدول عن الأصل من مكونات النص، بل يشمل عناصر اللغة التي تُمثِّل ظاهرة لغوية

---

[1] شرح ديوانه: ٣/٢٥٩.

[2] دلائل الإعجاز / ١٣٦.

[3] وقد وضح الشيخ عبد القاهر الجرجاني هذه المقاصد على وفق طريقته الخاصة التي تتناسب مع عصره آنذاك. ينظر: دلائل الإعجاز / ١٣٦-١٦٢.

[4] مراجعات في أصول الدرس البلاغي، د. محمد أبو موسى / ٧١.

[5] ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: ١/٥٢-٥٥.

في النص المدروس (١)، إذْ إنَّ هذا المنهج ينسجم مع تحديد ماهية الأسلوب الذي يتألف من عناصر بناء النص جميعها سواء التي جاءت على أصل القاعدة اللغوية أو خرجت عن الأصل اللغوي المُطَّرِدِ وبشرط أنْ تصل الى كونها تشكل ظاهرة. وسنقف في هذا المجال على نماذج من ظاهرة التقديم والتأخير على وفق كون هذه الظاهرة ملمحاً أسلوبياً استثمره الشاعر لتجسيد ذاته المتمثلة بـ "الأنا"، ويدخل في هذا الجانب تقديم الألفاظ المجسدة لذات الشاعر المباشرة كالضمائر وغيرها، فضلاً عن ماله صلة بـ "أنا" الشاعر، فمن السياقات التي تجسدت فيها "أنا" المتنبي قوله مفتخراً(٢):

١- أنا عينُ المُسوَّدِ الجَحْجاحِ   هيجتني كِلابكُمْ بالنَّباحِ
٢- أيكونُ الهِجانُ غيرَ هِجانٍ   أم يكونُ الصُّرَاحُ غيرُ صُرَاحِ
٣- جهلوني وإنْ عَمِرتُ قليلاً   نسبتني لهُمْ رؤوسُ الرِّماحِ

وفي هذه الأبيات معنى الفخر متجلٍّ، ولهذا فقد استثمر الشاعر أسلوبية التقديم والتأخير للتعبير عن معنى الفخر بذاته، ومن البدهي في أساليب الكلام عند البلاغيين أنَّ المتكلم يقدم ما هو أهم في نفسه، ولاسيما في سياقات الفخر، ولذلك فقد قدم الشاعر نفسه التي عبَّر عنها بالضمير المنفصل "أنا":

١- أنا عينُ المسوّدِ الجْحجاحِ   هيجتني كلابُكُمْ بالنَّباحِ (٣)

ودلالة التقديم في هذا السياق تفيد معنى الاختصاص (٤)، لأن الشاعر رد ادعاء مدعٍ أنَّ غيره سيد، آو ثمة عظيم آخر يشاركه في السيادة، ولهذا انتفض الشاعر للرد على هذا الادعاء، وفي ذلك تجسيد أسلوبي لدلالة الـ "أنا"، و من شدة اعتداد الشاعر بنفسه جعل غيره من الشعراء أو الذين لا يرون رأيه كلاباً نابحة عبْر أسلوب الاستعارة.

ومن السياقات الأخرى التي تجلت فيها ذات الشاعر قوله مفتخراً أيضا(٥):

١- لي مَنصِبُ العرب البيضِ المصاليتِ   ومنطقٌ صِيغَ من دُرٍّ وياقوتِ
٢- وهِمّةٌ هي دون العرشِ مَنكَبُها   وصار ما تحتها في لُجَّةِ الحوتِ

وفي هذا السياق كذلك إيحاء بدلالة الاختصاص التي دأب الشاعر على ادعائها، وهي فرادته بصفة السيادة بين قومه، والفرادة في سمو منطقه، واستثمر الشاعر للوصول الى هذا الملمح الدلالي أسلوبية تقديم الجار و المجرور (لي) المكون من اللام المفيد معنى التملك أو

---

(١) ينظر: علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل / ١٧٩، ١٨٠ وما بعدها.
(٢) شرح ديوانه: ١/٢٠٢-٢٠٣.
(٣) المسوَّد: المتفق على سيادته، الجحجاح: السيِّد وعظيم القوم. ينظر: شرح الديوان: ٢٠٢/١.
(٤) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة ٥٥/١.
(٥) شرح ديوانه: ٤٣٦/٤.

الملكية،والضمير المتصل المُعبِّر عن الـ "أنا" ياء المتكلم، ليشكل الخبر المسند في الجملة الاسمية، ومن البدهيَّا ت لدى علماء اللغة أنَّ الجملة الاسمية في التعبير تفيد الثبوت والاستمرارية' وهو معنى مقصود عند الشاعر، ولكي يعزز هذا المنحى الدلالي، رأيناه في البيت الثاني وظف أساليب لغوية أخرى خدمته في هذا السياق، وهي أسلوب الوصل عن طريق العطف بواو العطف في قوله : "وهِمَّة" أي: ولي همة، فضلاً عن ضمير الفصل "هي" المتوسط بين الموصوف "همة" وصفته المتمثلة في الجملة الاسمية "دون العرش منكبها "، ودلالة ضمير الفصل في هذا السياق التوكيد أيضا، ومما يُلفِت النظر في هذين البيتين اعتماد الشاعر أسلوبية التقديم فيهما، إذ قدَّم الخبر "دون العرش" على المبتدأ "منكبها" ليجسد علو همته، وسمو شأنه فلا شيء فوقهما إلا عرش الرحمن، وذلك كله من إسقاطات "أنا" الشاعر المتضخمة، التي لم يعد صاحبها يبصر من حوله لضآلتهم في نظره.

ولطالما دأب الشاعر في أشعاره تجسيد المعاني السابقة، والبوح بها، ووظف الشاعر في سبيل ذلك صياغات لغوية متنوعة، فمن ذلك قوله(١):

١- زعمْتَ أنَّك تَنفي الظنَّ عن أدبي
وأنت أعظمُ أهلِ العصْرِ مقْدارا

٢- إنّي أنا الذهبُ المعروف مَخبُره
يزيدُ في السبْكِ للدينار دينارا

وفي هذا السياق الفخري نجد الشاعر وازن بين رأيين : الأول: وَسَمَه بالزعم _ على الرغم من كون صاحبه _ قد أشاد بشعر المتنبي، والثاني : رأي الشاعر نفسه بشخصيته وذاته، وعبر عنه بصيغة الجملة الاسمية المؤكدة بحرف التوكيد (إنَّ) والضمير المنفصل الذي أدى دور ضمير الفصل بين "ياء" المتكلم المعبرة عن "أنا" الشاعر، والأصل الإعرابي لها مبتدأ تحول إلى معمول الحرف المؤكِّد المُشبَّه بالفعل، وهنا جاءت الجملة على أصلها، وهو بقاء المسند إليه المبتدأ متقدماً، لأن الشاعر بنى كلامه من أوله عليه، ودلالة السياق دارت حوله، إذْ إنَّ مناط الكلام ابتداءً انطلق منه، ولهذا قدمه الشاعر، وعبر عنه بصيغة الجملة الاسمية ليكتسب الثبوت والاستمرارية.

ومن أساليب التقديم التي ظهرت فيها صناعة المتنبي وسمته الشعري الذي حاول الفرادة فيه نوع تجلت فيه ذات الشاعر، وتجسَّدت فيه أناه، اعتمد فيه على تقديم ماله صلة بذاته، ويوحي بطبيعة ما كان يطمح إليه، وجسامة آماله، فمن ذلك قوله(٢):

---

(١) شرح ديوانه: ٢/٢١٨.

(٢) شرح ديوانه: ٢/٢١٩-٢٢٣.

١- لا افتخارٌ إلاّ لمَنْ لا يُ ضامُ   مُدركٍ أو محاربٍ لا ينامُ
٢- ليْسَ عزماً ما مرّضَ المرءُ فيه   ليس همّاً ما عاقَ عنه الظلامُ
٣- واحتمالُ الأذى ورؤي ةُ جانبـ   ـهِ غذاءٌ تضْوي بهِ الأجسامُ
٤- ذلَّ مَنْ يغْبطُ الذليلَ بعيشٍ   رُبَّ عيشٍ أخفُّ منه الحِمامُ
٥- كُلَّ حِلْمٍ أتى بغَير اقتدارٍ   حُجةٌ لا جِئٌ إليها اللئامُ
٦- مَنْ يَهنْ يسْهُلِ الهوانُ عليه   ما لجُرحٍ بميتٍ إي لامُ
٧- ضاق ذِرعاً بأنْ أضيقَ به ذرْ   عاً زماني واستكرمتني مني الكرامُ
٨- واقفاً تحتَ أخمصَيْ قدْر نفسي   واقفاً تحت أخمصَيَّ الأنامُ
٩- أقراراً أل ذُّ فوق شَ رارٍ ؟ !   ومراماً أبغي وظلمي يُرامُ ؟ !
١٠- دون أنْ يَشرِقَ الحجازُ ونجدٌ   والعِراق انٍ بالقنا والشامُ

لعلنا بعد قراءتنا لهذه الأبيات نستطيع القول إن الشاعر عبَّر عن فلسفته في هذه الحياة سواء ما يتعلق بتقييم ذاته لذاته أم بطبيعة الحياة التي يجب أنْ يعيشها الإنسان، ووظف الشاعر للإفصاح عن ذلك أكثر من أسلوب من أساليب التقديم والتأخير . فمن أنواع التقديم تقديم خبر "ليس" على اسمها:

٢- ليْسَ عزماً ما مرّضَ المرءُ فيه   ليس همّاً ما عاقَ عنه الظلامُ

ودلالة النفي مع تقديم الخبر على الاسم أفادت نفي اتصاف المسمى بحقيقه الاسم ومضمونه الصحيح فالعزم الذي لا يستطيع صاحبه إمضاءه لا يستحق هذا الوصف، وكذلك الهم الذي تحول دونه العوائق لا يحمل أي صحة لهذا الاسم، والمقصود هنا صاحب الهم والعزم، وابتغى الشاعر من وراء ذلك الإشارة الى نفسه، ولكي يعمق دلالة الإمضاء ونفاذ العزم، والهمة المتحققة، ذكر مجموعة أوصاف هي في حقيقتها أخلاق يجب أنْ تكون منتفية عن من اتصف بالعزم والهم النافذ، واعتمد أسلوبية التقديم والتأخير أيضا لإبرازها، عن طريق إبقاء ما هو متقدم أصلاً على وضعه، لأنه الأصل، ولأنه مناط الشاعر:

٣- واحتمالُ الأذى ورُؤيةُ جانبـ   ـهِ غذا ءٌ تضوي به الأجسامُ
٤- ذلَّ من يعبطُ الذليل بعيشٍ   رُبَّ عيشٍ أخفُّ منه الحِمامُ
٥- كُلُّ حِ لْ مٍ أتى بغير اقتدارٍ   حُجةٌ لاجيٌ إليها اللئامُ
٦- من يُهنْ يَسهُلِ الهوانُ عليه   م ا لجرحِ بميتٍ إيلامُ

فالألفاظ: "احتمال الأذى" و " "ذلَّ" و "كُلُّ حِلْمٍ" وإنْ جاءت على أصلها في الكلام [1]، إلا أن الشاعر اعتمد الأصل لأن هذه الأشياء كانت المحاور الدلالية في سياقاتها، وهكذا تقديم الجار والمجرور "بميت" على ما تعلق به "إيلام" ليحقق وصفاً مقصوداً لدى الشاعر، فالإنسان أو جنسه عند الشاعر صنفان : إما عازماً منفذاً عزمه أو ميتاً هملاً لا تأثير له في الحياة ولا اثر .وبعد تلك الأبيات دلف الشاعر للحديث عن نفسه، وهنا استثمر أسلوبية التقديم والتأثير ليجسد ذاته، وليعبر عن "أناه".

٧- ضاقَ ذرعاً بأنْ أضي ق به ذرْ عاً زماني واستكرمتني الكرامُ
٨- واقفاً تحت أخمصَ يْ قدْر نفسي واقفاً تحْتَ أخمصيَّ الأنامُ
٩- أقراراً الذُّ َفوق شَ رارٍ ؟ ! ومراماً أبغي وظُلمي يرامُ

فثمة أنواع ثلاثة من تقديم ما حقه التأخير، الأول : تقديم التمييز والجار والمجرور في : "ضاق ذرعاً زماني" و "بأنْ أضيق به ذرعاً " إذ إنَّ الزمان على الرغم من سعته ضاق بالشاعر، وهو تركيب استعاري مكني، أوحى بِعظَمِ "أنا" التي لم يعد هذا الكون كافياً ليتضمنها، وفيه دلالة نفسية جلية، ولذلك فقد دخل الشاعر في من ازعة مع زمانه أيهما يحتوي الآخر ؟ والتقديم الثاني: تقديم الحال في قوله: "واقفاً تحت أخمصي قدر نفسي "وقوله: "واقفاً تحت أخمصي الأنام " فتقديم الحال الأولى أوحى بعدم بلوغ الشاعر مكانته الحقيقية، وتقديم الحال الثانية يوحي باحتقار الشاعر للأنام الذين مهما بلغوا فمقامهم تحت أخمصي قدم الشاعر، وكل ذلك تج سيد لـ "الأنا" المتضخمة نفسياً ولغوياً.

ولكي يعمق دلالة عدم الرضا التي كانت تقض مضجعه اعتمد الاستفهام الإنكاري مع تقديم المفعول به في قوله : "أقراراً ألَذُّ فوقَ شرارٍ "وقوله: "ومراما أبغي وظُلمي يُرامُ " ودلالة هذا الاستفهام والتقديم أفادت الحركية التي كانت تعتمل في نفس الشاعر، وتدفعه إليها نفس غير راضية عن حالها، وباحثه عن مآلٍ أعلى.

ومن سياقات التقديم والتأخير الأخرى نوع انتهجه المتنبي في نظمه، يقوم على إبراز ما يدعو الى تعظيم ذات الشاعر لأنه فعلها أو هي توحي بعظم من يقترن بها، وتشير الى فرادته، من ذلك قوله[2]:

١- ألَذُّ من المُدامِ الخندريسِ وأحلى من معاطاة الكؤوسِ [3]
٢- معاطاة الصفائحِ والعوالي وإقحامي خميساً في خميسِ

---

[1] علَّل البلاغيون لهذا وماكان على شاكلته بقولهم : ذِكرُه أي "المسند إليه" أولا لكونه أهمَّ وليتمكن الخبر في ذهن السامع لأنَّ في ذكر المبتدأ تشويقا للخبر .ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني:٥٢/١-٥٣.

[2] شرح ديوانه: ٢٠٣/١.

[3] الخندريس: هي الخمر العتيقة، ينظر: شرح ديوانه: ٢٠٣/١.

مما يلمح في أسلوبية هذين البيتين تعلق احدهما بالآخر دلالياً، إذ إنَّ الشاعر بنى جملته الشعرية في هذا السياق الشعري على صيغة الجملة الاسمية، فالمبتدأ "ألَذُّ" جاء على صيغة افعل التفضيل وعطف عليه عبر أسلوب الوصل بالواو "أفضل تفضيل" أخرى، ليوحي الشاعر بدلالة التفضيل التي استكمل دلالتها في البيت الثاني "مُعاطاة" و "إقحامي" فالأفضل لدى الشاعر والأقرب الى نفسه من تعاطي الخمر مع ندمائه المبارزة وشق صفوف الأعداء في سوح الحرب، ولذلك قدم "ألذُّ" و "أحلى" ليشير الى نوع النفس التي كان يحملها بين جنبه . ونختم هذا المبحث بقصيدة استثمر الشاعر فيها أنواعاً مختلفة من أساليب التقديم والتأخير، وجُلها مفصحة عن ذات الشاعر، إذ قال مادحاً كافور(١):

١- أغالبُ فيك الشوقَ والشوقُ أغلبُ
وأعجبُ من ذا الهجر والوصلُ أعجبُ
٢- أما تغلطُ الأيَّ امُ فيَّ بأنْ أرى — بغيضاً تنائي أو حبيباً تُقرِّبُ
٣- وللهِ سيري ما أقلَّ تئيَّ ةً(٢) — عشيَّة شرقيَّ الحدالى وغُ رَّبُ
٤- عَشيْة أحفى الناسِ بي مَنْ جِفو تُهُ
وأهدى الطريقينِ الذي أتجنّبُ
٥- وكم لظلام الليل عندي من يدٍ — تخُبِّرُ أنَّ المانوية تكذِبُ
٦- وقاكَ ردى الأعداءِ تسري إليهمُ
وزارك فيه ذو الدلال المُحجَّ بُ
٧- ويومٍ كليلِ العاشقينَ كمنْتُهُ — أراقبُ فيه الشمسَ أيّان تغربُ
٨- وعينيْ إلى أُ ذن يْ أغرّ كأنهُ — من الليل باقٍ بين عينيهِ كوكبُ
٩- له فضُلةٌ عن جسمهِ في إهابهِ — تجيءُ على صدر رحيبٍ و ت ذهبُ
١٠- شققْتُ به الظلماءَ أدني عنانَهُ — فيطغى وأُرخيه مراراً فيلعبُ
١١- وأصْرعُ أيَّ الوحشِ قفَّيْتُهُ بهِ — وأنْزل عنه مثلَهُ حين أركبُ
١٢- وما الخيلُ إلا كالصديق قليلةٌ — وإنْ كثرتْ في عينِ مَنْ لا يُجرِّبُ
١٣- إذا لمْ تشاهِدْ غيْ رَ حُسْنِ شياتها — وأعضائها فالحُسْنُ عنك مغيَّ بُ
١٤- لحا الله ذي الدنيا مُناخاً لراكبٍ
فكُلُّ بعيدِ الهمِّ فيها مُعذّبُ
١٥- ألا ليْتَ شعري : هل أقولُ قصي دةً — فلا أشتكي فيها ولا أتعتَّ بُ

---

(١) شرح ديوانه: ٤/١٠٠-١٠٥.

(٢) شرح ديوانه: تئيَّة: تثبُتاً وتلبُثاً، الحد الى: اسم موضع بالشام.

١٦- وبي ما يذودُ الشِّعْرَ عنّي أقلهُ   ولكنَّ قلبي يا ابنة القومِ قُلّبُ

ذكر أبو العلاء المعري هذه المقدمة ولاسيما البيت الرابع منها أنَّ المتنبي قالها في سيف الدولة يُظهر ندمه فيها على تركه (١)، ولعلَّنا لا نُجانب الصواب إذا حملنا دلالتها على معنى التعريض بكافور الإخشيدي، على عادة المتنبي، وارتكاز التعريض في عجز البيت الأول : "وأعجبُ من ذا الهجر والوصلُ أعجب" والبيت الثاني، وليس ذلك يتعارض مع سياقها العام الذي قاله في ندمه على فراق سيف الدولة . ونستطيع من سياق تلك المقدمة أن نؤشر محوراً مركزياً دارت حوله دلالة أبيات المقدمة، ومثل ذات الشاعر المتجسد بـ "أناهُ" سواء بدلالتها المباشرة أو بما يتصل بالشاعر وهو فرسه.

ولكي يُجَسِّد تلك المعاني اعتمد بنية التقديم والتأخير، يتراءى ذلك الأسلوب في "أغالب فيك الشوق " و "بغيضاً تُنائي أو حبيباً تُقرِّب "، وقوله : "ولله سيري " و "عشية أحفى الناس من جفونه" و "كم لظلام الليل عندي من يدٍ " وقوله : "ويوم كليل العاشقين كمنته "، ومما يلحظ على هذه الأساليب أن الشاعر جعلها واسطة لإبراز ذاته، إذ إنَّ "أنا" الشاعر برزت عن طريق الأفعال التي أحدثها الشاعر ، فلقرب من يحب (٢) قدم ذكره في كلامه "فيك الشوق " و "حبيباً تقرب " و "عشيه أحفى الناس بي من جفونه" وفي ذلك تقديم الجار والمجرور والمفعول به وظرف الزمان.

وهكذا في تقديم "كم لظلام الليل عندي من يدٍ " و "يوم كليلِ العاشقين " إذ تحول الليل في حياة الشاعر الى نهار على خلاف المعهود لدى البشر، فقد صوَّر الشاعر الليل وهو مخيف لغيره وموحش على صورة صديق ذي يدٍ ونعمة على الشاعر، وهو نوع من الاستعارة المكنية . وعندما انتقل الشاعر إلى الحديث عن فرسه جعل ذلك الفرس فرساً متفرداً، كما هو شأن الشاعر في عالمه، لذلك وظف أسلوب التقديم والتأخير كما في قوله : "له فضلةٌ " و "شققْتُ به الظلماءَ " ويوحي هذا التقديم بمعنى الاختصاص والتفرد، ليقول عن فرسه أنَّه ليس كباقي الخيول.

وختم هذه المقدمة ببيت بني على تقديم الخبر المتمثل بـ "الجار والمجرور " "بي " على المبتدأ "ما" الاسم الموصول، ليجسد دلالة الاختصاص التي جهد الشاعر في إثباتها لنفسه، تلك الموحية بالفرادة ليس في قول الشعر فحسب، بل في نوع الهموم التي تتناسب مع هم الشاعر وعزمه الذي لا يشبهه فيه احد.

تلك نماذج مختارة من أساليب التقديم والتأخير وتوظيف الضمائر، وقد أكثر البحث من نماذج الضمائر والتقديم والتأخير لكثرة هذين الأسلوبين في شعره موازنة مع أساليب علم المعاني الأخرى كالاستفهام والفصل والوصل والإطناب كما في الأبيات التي سبقت، بل إنَّ الشاعر وظَّفَ أساليب منوعة من توظيف الضمائر والتقديم والتأخير، وقد رأينا أنَّ الشاعر لم يترك نوعاً

---

(١) ينظر: شرح الديوان: ٤/١٠١، ١٠٢.

(٢) إذا حملنا دلالتها على المعنى الظاهر وهو مدح سيف الدولة، وإظهار الندم على فراقه.

منها إلَّا واستثمره، وقد تحقق ما قرره البلاغيون من دلالة التقديم والتأخير النفسية سواء العناية والاهتمام أو الاختصاص، وان كانت دلالة الاختصاص هي الأكثر تكراراً في الشعر، ولا ريب أن معنى الاختصاص يتلاءم مع أهداف الشاعر النفسية المتمثلة بإبراز ذاته، لتظهر تلك الذات على شكل "أنا" لم يكن ذكرها واقعياً، بل خرج عن المألوف حتى غدا نوعاً من الكِبْر.

وإذا كان ثمة دلالات نفسية وراء ذلك، فإن التقديم والتأخير – كما رأينا في أشعار الشاعر – يمثل وسيلة مبرزة ومحورية من وسائل اللغة التي يستعين بها المنشئ شاعراً وأديباً ومتكلماً ليثبت ذاته ويميزها من بين ذوات الآخرين.

المستوى البياني:

ذكرنا في الصفحات السابقة ان ثمة نوعين من التعبير في الكلام، الأول التعبير الحقيقي المتمثل في استعمال اللغة مفردات أو تراكيب فيما وضعت له في أصل وضعها الأول، أمَّا النوع الثاني فيتمثلُ في العدول عن الأصل اللغوي في الدلالة اللغوية الوضعية لتوليد نوعٍ آخر من التعبير الذي اصْطُلِح على تسميته بالبيان.

وقبل الشروع في الحديث عن هذا المستوى من التعبير لابد من الكشف عن الدلالة اللغوية لـ "البيان".

فالمعنى اللغوي لـ "البيان" يشيرُ الى شيئين، هما : وسيلة البيان، والوضوح والظهور، قال ابن منظور : "البيانُ: ما بُيِّنَ به الشيء من الدلالة وغيرها، وبانَ الشيءُ : أتضح، فهو بيِّن "(١)، فالأصل الدلالي يشير الى معنى الوضوح والظهور، وهذا الهدف يحتاج الى وسيلة توظّف بغية الوصول إليه، وهي لا تقتصر على الإشارة اللغوية، بل هناك وسائل أخرى في الإيضاح والإظهار.

وما يهم اللغوي هو التعبير بأدوات اللغة، وفي المستوى البياني توظف أدوات لغوية لتخرج عن المألوف من التعبير في مجال اللغة الأدبية، إذْ إنَّ المستوى اللغوي الحقيقي المتعلق في استعمال اللغة بحسب أوضاعها اللغوية الأصلية لا يصلح للإفصاح عن المعاني جميعها : بل "قد يجد المتكلم في نفسه شيئاً لا تنتزعه الكلمات وتلامسه، بل ولا تستطيع أنْ تشير إليه، مع أنَّها حافلة بوسائل الإشارة والرمز والإيماء، وحينئذ تنهض ملكة البيان وتصطنع وسائل أخرى تدخل بها وسائط بين اللغة وما التبس في غوامض النفس، فيتيسر بذلك سبيل العبارة عنه، وهذه الوسائط منتزعة من الأشياء الكائنة في حياة الناس، والمتكلم حال اقتناصها يقلب وجهه فيما حوله أو يرجع الى أعماق نفسه يفتش عن الأشباه والنظائر التي يحضر بعضها بعضاً، ويدل

---

(١) لسان العرب: ٥٦٢/١.

بعضها على بعض "[1]، وتنبه بلاغيونا القدماء الى الفرق بين هذين المستويين من التعبير اللغوي، إذ قسموا التعبير اللغوي على ضربين : "ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أنْ تُخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت : خرج زيد ٠٠٠ وضرب آخر أنت لا تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل "[2]، وهذا النوع من التعبير يمكن أنْ يتضمَّن غرضين : "الأول: إفهام المتلقي ما يريد المتكلم التعبير عنه، والغرض الثاني : إمتاعه بصور جمالية يشتمل عليها الكلام، ولهذا الإمتاع تأثير في النفوس، وقد يكون وسيلة لقبول المضمون الفكري الذي دلَّ عليه الكلام، وللعمل بمقتضاه"[3]، وإذا نظرنا الى هذا الفن من فنون القول بوصفه نمطاً لغوياً من أنماط التعبير الفني فانه يدخل تحت مفهوم شعرية اللغة، لأنها تحمل في طياتها معاني ودلالات ترتقي بها عن مستويات التعبير الأخرى.

ولكن على صعيد اللغة الشعرية فإن الأمر يأخذ بُعداً آخر، إذْ إنَّ اللغة الشعرية لها من خصائصها الصوتية والدلالية والتركيبية ما يجعلها تتجاوز ما هو مصطلح عليه في اللغة الأصيلة (الحقيقية) التي تستخدمها لغة العلم على سبيل المثال، السمة النوعية التي تميز لغة الشعر عن شتى ألوان القول اعتمادها بشكل رئيس على التغيير والعدول ولاسيما في الجانب الدلالي، وسواء أكان في أساليب المجاز بأوسع معانيه، أم في أنواع التشبيه.

وطالما كان موضوعنا نصاً شعرياً فلابد من الإشارة إلى أنَّ عنصر التصوير البياني واحد من أهم السمات البارزة في العمل الأدبي، ويجب أن ينظر إليه في إطار مجموعة العلاقات الناشئة بين الكلمات التي تتشكل منها مع ارتباط بعضها ببعض، وتمثل الصورة البيانية ميداناً رحباً، ومجالاً فسيحاً، وافقاً وا سعاً لإدراك مناحي الجمال [4]، قال عبد القاهر الجرجاني : "وأول ذلك وأولاه وأحقه بأنه يستوفيه النظر ويتقصاه القول عن التشبيه والتمثيل والاستعارة، فإن هذه أصول كثيرة، كأن جُلُّ محاسن الكلام إنْ لم نقل كلها متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأفكار تحيط بها من جهاتها"[5]، وهذا منسجم مع خصوصية اللغة الشعرية، وطبيعة المعاني المراد التعبير عنها لدى الشعراء . ونخصص هذا البحث لتجلية اثر "أنا " المتنبي في المستوى البياني من مستويات التعبير اللغوي الشعري، وتشخيص نوع الصور المنسجمة مع ذلك المنحى الدلالي موضوع البحث . ومن البديهي في مفاهيم البلاغيين

---

(١) التصوير البياني – دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسى / ٥، ٦.

(٢) دلائل الإعجاز /٢٥٨.

(٣) البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها / ١٢٤.

(٤) يُنظر: التصوير البياني في شعر المتنبي، د. الوصيف هلال الوصيف إبراهيم / ٧، ١١.

(٥) أسرار البلاغة /٣٣.

أنَّ مستوى البيان تتقاسمه ثلاثة أساليب بيانية رئيسة، هي : أساليب لتشبيه، والاستعارة، والكناية، ولا ننسى في هذا المقام ذكر أسلوبي المجاز الآخرين، وهما : المجاز العقلي والمجاز المرسل، وكل تلك الأساليب تمثل أدوات التصوير الشعري التي يستعين بها المبدع، واستنادا الى ما تقدم سنتلمس اثر "أنا" المتنبي في المستوى البياني من خلال الصور التشبيهية والاستعارية والكنائية، ونستبطن المضامين الدلالية الكامنة وراءها.

الصورة التشبيهية:

لسنا في هذه الجزئية من المبحث بصدد الحديث عن دلالة التشبيه وأنواعه عند البلاغيين، فهذا لم يكن مقصود البحث، ولكنَّ الغرض بيان القيمة التعبيرية والأسلوبية لفن التشبيه ودوره الدلالي في كيفية إبراز ذات الشاعر، وتجسيد "أناه" ومن البدهيات أنَّ محاسن التشبيه إنَّما تكمن في موضعه الذي لا ينافسه عليه غيره، ووظيفته في سياقه التي لا ينهض بها غيره من فنون القول، وقدِ انسبك بطريقة لها خصوصيتها، وتوافر لها الحسن من مصداقيتها، ومن أنَّها تعبير دقيق عن تجربة صاحبها (١). ومن خلال نظرنا في ديوان المتنبي وجدناه في سياقات الحديث عن نفسه يسلك منهجين في رسم "أناه" وتجسيده في ميدان التصوير التشبيهي، المنهج الأول : يمكن أنْ نصفه بالتقليدي، على وفق كون الشاعر انتزع صوره وبناها من عناصر تقليدية لم يختلف فيها كثيراً عن الشعراء الآخرين، وأمَّا المنهج الثاني فقد كان فيه مُجدِّداً وحاول الخروج على المألوف لدى شعراء عصره أو العصور التي سبقت، وهذه الملاحظة تتعلق بأسلوب التشبيه في شعره بعامَّة، ويمثل سياق حديثه عن نفسه جزءاً من تلك الصور التشبيهية . فمن النوع الأول قوله في وصف نفسه راداً على بدر بن عمّار (٢).

١- زعْمتَ أنّك تنفي الظَّنَّ عن أدبي
وأنت أعظمُ أهل العصر مقدارا
٢- إنّي أنا الذهب المعروف مخْبَرُه
يزيدُ في السَّبكِ للدينار دينارا

وفي قصيدته المعروفة في سيف الدولة التي مطلعها:(٣)

١- واحرَّ قلباهُ ممن قلبُهُ شَبِمُ ومن بجسمي و ح الى عند سقمُ

يقول:(٤)

٢٨- كم تطلبون لنا عيباً فيُعْجزُكم؟ ويكرهُ اللهُ ما تأتونَ والكرمُ

---

(١) ينظر: البديع في شعر المتنبي، التشبيه والمجاز، د. منير سلطان / ١٢.
(٢) شرح ديوانه: ٢١٨/٢.
(٣) شرح ديوانه: ٢٤٧/٣.
(٤) شرح ديوانه: ٢٥٨/٣.

٢٩- ما أبعد العيبَ والنقصان من شرفي　　أنا الثُّريا وذان الشيبُ والهرمُ

فهذان السياقان متشابهان من حيث كون المشبه به تقليدياً، وهو "الذهب" في المقطوعة الأولى، و "الثُّريا" النجم المعروف في القصيدة الثانية، ومن المعروف لدى البلا غيين أنَّ المنشئ يأتي بالمشبه به ليكون وسيلته لإبراز الغوامض من المعاني وتبيينها وتجسيدها على أساس أنَّ تلك المعاني في أصلها مجردة غير محسوسة وغير واضحة، وفي هذين السياقين اعتمد المتنبي عنصرين يُمثِّلان رمزاً للنفاسة "الذهب" والعلو والشهرة "الثُّريا"، فضلاً عن استعانته بتقنية "التشبيه البليغ" المحذوف الأداة ليصل الى دلالة الاتحاد والانصهار بين المشبه و المشبه به، لأنه كلما قلت الوسائط أو الصلات بين المشبه والمشبه به استحالا عنصراً واحداً، أو أخذ المشبه مكان المشبه به وقيمته، وهو ما سعى إليه المتنبي، وهذا الأسلوب وجدناه في اغلب مواضع صوره التشبيهية عندما يروم تجسيد "أناه" أو ذاته، من ذلك قوله في مدح أبي علي هارون بن عبد العزيز:[١]

١- أمِنَ ازديارَكِ في الدُّجى الرُّقباءُ
إذْ حيث أنتِ من الظلامِ ضياءُ

٢- قلق المليحةِ وهي مسكٌ هتكها
ومسيُرها في　　الليل وهي ذكاءُ

٣- أسفي على أسفي الذي دلّهْتني
عن علمهِ فبهِ عليَّ خفاءُ

٤- وشكِيتي فقدُ السَّقامِ لأنّهُ
قد كانَ لمّا كانَ لي أعضاءُ

٥- مثَّلْتِ عينكِ في حشاي جراحة　　فتشابها كلتاهما نجلاءُ
٦- نفذتْ عليَّ السابريَّ ورُبما　　تندقُ في　　هـ الصّعْدةُ السمراءُ
٧- أنا صخرة الوادي إذا ما زوحمتْ　　فإذا نطقت فإنَّني الجوزاء

ففضلاً عن صفتي النفاسة والشهرة في الأبيات السابقة، فانه في هذه القصيدة استعان بـ "صخرة الوادي " مشبها به، ليجلي صفة أخرى من صفاته التي كان يراها لنفسه، وهي "الثبات والقوة" الى جانب اشتهاره في الآفاق "أنا الجوزاء " وكل ذلك بواسطة تقنية التشبيه البليغ، ومما يلمح من الدلالة في صوره التشبيهية السابقة معنى الفرادة والتميز في ما ادعاه لنفسه، حتى لم يعد يشاركه فيه احد غيره، وهذه الدلالة متأتية من تركيب أسلوب القصر بالضمير المنفصل "أنا"

---

(١) شرح ديوانه: ٢/٨٠-٨٣.

"أنا الذهب "، "أنا الثريا "، "أنا الجوزاء "، "أنا صخرة "، فالضمير المنفصل "أنا " مع "ال" التعريف الاستغراقية أوحت بدلالة "أنا" المنفردة التي كان يؤمن بها المتنبي لنفسه.

ومن اثر "أنا " المتنبي ما وجدناه من أبيات توحي بدلالة شعور غريب لدى المتنبي وهو عدم حاجته لأي شيء وإن كان وطنه، إذْ قال:(١)

٨- وإنّي لَنجمٌ يهتدي صحبتي به   إذا حالَ من دون النجوم سحابُ
٩- غَنيٌ عن الأوطانِ لا يستفزُّني   إلى بلدٍ سافرت عنه إيّابُ
١٠- وعن ذمَلانِ العيسِ إنْ سامحتْ بهِ   وإلاّ ففي أكوارهنَّ عُقابُ
١١- وأصدى فلا أبدي ا لى الماء حاجةً   وللشمس فوقَ اليعملات لُعابُ

إن الشاعر لِعظم اعتداده بنفسه رأى فيها نجماً للتائهين، وعدم افتقاره لأي شيء وإن كان الوطن أو الماء في وسط الصحراء تحت لهيب الشمس الحارقة، ولعلنا نستطيع أن نحمل دلالة الأبيات السابقة على معنى مجرد، وهو عزة النفس، إذ حاول الشاعر أنْ يُجسِّد ذلك المعنى المجرد بأشياء محسوسة يحتاجها الإنسان، وهي وطنه الذي يضمُّه، وناقته أداة نجاته في غياهب الصحراء غير المتناهية في عين المسافر، والماء الذي يمثل منبع الحياة ومُديمَها، وفي ذلك تعبير عميق، وتجسيد لما اعترى الشاعر من ذاتٍ لم تبصر من حولها إلا ذاتها.

وقد دأب المتنبي على التعبير عن تلك الدلالات في معظم قصائده، إذ كان يشعر بغربة عميقة الجذور في موطن نفسه حيثما ارتحل وأينما حل، كما في قوله مادحاً أبا سهلٍ سعيد بن عبد الله الأنطاكي(٢).

١٠- أبدو فيسجُدُ مَنْ بالسوءِ يذكُرني
ولا أعاتِبُهُ صفحاً وإهوانا

١١- وهكذا كُنت في أهلي وفي وطني
إنّ النفيس غريبٌ حيثما كانا

١٢- مُحَّسدُ الفضلِ مكذوبٌ على أثري
ألقى الكمِيَّ ويلقاني إذا حانا

١٣- لا أشرئبُ الى ما لم يفُتْ طمعاً
ولا أبيتُ على ما فاتَ حسرانا

١٤- ولا أُسَرُّ بما غيري الحميدُ بهِ
ولو حملْتَ إليَّ الدَّهر ملآنا

---

(١) شرح ديوانه: ٤/١٤٨-١٤٩.

(٢) شرح ديوانه: ٢/٢٩٣-٢٩٥.

١٥- ولا يجذِبَنَّ رِكابي نحوهُ أحدٌ
ما دُمْتُ حيّاً وما قلْقَلْنَ كيرانا

١٦- لو استطعت ركِبْتُ النّاسَ كُلَّهُمْ
إلى سعيدِ بن عبد الله بُعْرانا

إن شعور "الأنا" قد طفحَ من هذه الأبيات، حتى أنَّها لتوحي للقارئ أن الله – تعالى – لم يخلق إنسانا جمع فيه صفات الفرادة والتميز غير المتنبي، فهو أينما توجه من بلاد الله وجد نفسه غريباً "مُحسَّدا" على صيغة المبالغة وليس محسوداً فقط، ولذلك عمد إلى صورة تشبيهية طرفاها "المشبه والمشبه به" معنويان يمثلان حالة كان يعيشها المتنبي كما بدا له، وتمثل ما كان يلاقيه في البلاد التي كان يؤمها من الغربة وكثرة حُسَّاده سواء في وطنه أو في البلدان الأخرى، وعضَّد تلك الصورة بالتشبيه الضمني في قوله : إنَّ النفيس غريب حيثما كانا، هذا الشعور كان يدفعه إلى شعور بالاغتراب لعدم انسجامه مع أُناس عصره حتى تمنى أن يركبهم بعُرانا الى الممدوح لهوانهم عليه، وضآلة شأنهم، لذا شبه حالته وهو في غربة المكان واغتراب النفس بحالته في وطنه لأن النفيس لا يجد من يؤنس غربته، فهو غير منسجم مع الآخرين حيثما كان . لم يكتف المتنبي في سياقات تجسيده ذاته بالحديث عن نفسه فقط، بل إنَّ "أناه" المتعاظمة انسحبت الى أشيائه أو ماله علاقة به، ومنها أخلاقه وقومه وممتلكاته، من ذلك وصفه خُلقه في علاقته مع حبيبته، إذْ قال:(١)

١- لعينيكِ ما يلقى الفؤاد وما لقي — وللحُبّ ما لم يبق مني وما بقي
٢- وم ا كنت ممن يدخلُ العشْقُ قلْبَه — ولكنَّ مَنْ يُبصِرْ جفونكِ يعشقِ
٣- وبين الرِّضا والسُّخطِ والقُرب والنوى
مجالٌ لدمعِ المقلةِ المترقرِقِ
٤- وأحلى الهوى ما شك في الوصلِ ربُّهُ
وفي الهجرِ فهو الدّهْرَ يرجو ويتقي
٥- وغَضبى من الإ دْلالِ سلِكوى من الصِّبا
شفعْتُ إليـها مــنْ شـَبابي بـرَيِّــقِ
٦- وأشنبَ معسولِ الثنيّاتِ واضحٍ — سترْت فمي عنه فقبَّلَ مَفْرقي
٧- وأجيادِ غِزْلانٍ كجيدِكِ زُرْنني — فلم أتبيّنْ عاطلاً من مطوّق
٨- ومأكُلُّ من يهوى بعِفّ إذا خلا — عفافي ويُرضي الحِبّ والخيلُ تلتقي

---

(١) شرح ديوانه: ٣/٢٩٢-٢٩٥.

إن الشاعر في هذه الغزلية يجعل من نفسه هو المطلوب الذي تسعى إليه الحبيبة وليس هو يسعى إليها بدليل امتناعه عن تقبيل حبيبته له:

٦- وأشنبَ مسعول الثنيّاتِ واضحٍ   سترتُ فمي عنه فقبَّل مَفْرق   ي

وهو المزور المبتغى وصله وليس العكس:

٧- وأجيادِ غِزلانٍ كجيدِكِ زُرْنني   فلم أتبيّنْ عاطلاً من مطوّقِ

ومن جميل صور الشاعر وبديع تصويره وصف جمال الحبيبة:

٥-وغضبى من الإدلال سكرى من الصِّبا   شفعتُ اليها من شبابي بَرِيّقِ

قال شارح الديوان: "يقول:رُبَّ جاريةٍ غضْبى، غضبَ الدَّلالِ لاغضبَ الهجران، فكانت من الإدلال غضبى ومن الشباب سكرى، توسلتُ اليها بريق شبابي، فوصلت منها إلى ما أحب، أي نظرت إليَّ فعشقتني وساعدتني على مرادي "(١) وهي صورة استعارية إذْ جعل فيها المُسكر طراوة عمر الحبيبة وربيع صباها، ولعل ا لشاعر لم يسبق اليها، وهنا جعل نفسه المطلوب، وهذه الفتاة هي من بادرته النظرات، وكل ذلك من آثار الأنا المتعاظمة، ولذلك فقد أعطى لنفسه الفرادة في تصويره عفافه، فكانت الصورة التشبيهية المنفية وسيلة الى إبراز ذاته:

٨- ومأكُلُّ من يهوى بعِفّ إذا خلا   عفافي ويُر ضي الحِبّ والخيلُ تلتقي

ومن صوره التشبيهية الجديدة قوله في وصف سيفه:(٢)

١- كفِرَندي فِرندُ سيفي الجُ   رازِ

لذةُ العينِ عُدَّةٌ للبِراز

الفِرندُ والإفرندُ: جوهر السيف وهو من في صفحته من اثر تموج السيف (٣)، ومن المعروف لدى الشعراء أن مضاء الإنسان وع زمه يشبه بحد السيف القاطع، إلا أنَّ المتنبي قلب الصورة فشبه مضاء سيفه وحدته "جُرازه" بعزم ذاته وشدة إصراره على تحقيق مراده، فجعل من نفسه في عزمها ومضائها مشبهاً به، وهو من تجليات الـ "أنا" التي أصبحت لدى المتنبي معيارا يقيس ما حوله بها. وطالما صرح في أكثر من موضع من شعره بتلك الدلالة، إذ قال في القصيدة السابقة التي مطلعها البيت الذي سبق(٤):

٣٢- وإنّي لمن قومٍ كأنَّ نفوسنا

بها أنفٌ أن تسكُنَ اللحم والعظْما

---

(١) شرح ديوانه: ٢٩٤/٣.

(٢) شرح ديوانه: ٣٦٥/٢.

(٣) شرح ديوانه: ٣٦٥/٢.

(٤) شرح ديوانه: ٢٦٨/٢-٢٦٩.

٣٣- كذا أنا يا دنيا إذا شئتِ فاذهبي
ويا نفسُ زيدي في كرائهها قُدْما

٣٤- فلا عبرتْ بي ساعة لا تُعِزُّني
ولا صحبتني مُهجةٌ تقْبَلُ الظُّلما

فقوله: كأنّ نفوسنا بها انفٌ صوره تشبيهية إذ طمح الشاعر من خلالها إلى تجسيد سمة نفسية كان يحملها في طيات نفسه وهي اعتداده بنفسه وتعاظم أناه، فهي لم تعد ترضى أنْ يكون جسد صاحبها موئلا لها أو هكذا تصورها الشاعر.

ومن الصور التشبيهية الجميلة التي يمكن ان تكون مبتكرة قوله في وصف ذاته:(١)

٨- يحاذرني حتفي كأنّي حتْفُهُ وتنكِزُني الأفعى فيقتلُها سُمِّي
٩- طوال الردينياتِ يقصفها دمي وبيضُ السريجيات يقطعها لحمي

١٠- برتني السُّرى برْيِ المُدى فردنني
أخفَّ على المركوب من نفس جُرْمي

١١- وأبْصَرَ من زرقاء جوٍّ لأنّني
إذا نظرتْ عيناي شاء هما عِلْمِي

١٢- كأني دحوتُ الأرض من خبرتي بها
كأنّي بنى الإسكندرُ السَّدَّ من عزمي

إن في هذه الأبيات مجموعة صور تشبيهية، وما يُلفت النظر فيها الصورتان اللتان في البيت الثامن والتاسع، وهما من تجليات "أنا" الشاعر، إذْ تداخلت عناصر الصورة بفعل تلاعب المتنبي بها، فأضحى المشبه به مشبهاً، فالحتف "الموت" يحاذر الشاعر حتى تحول الشاعر نفسه الى حتف يتربص بالموت الذي هو غاية أي إنسان أو مخلوق، ولذلك فقد بنى صوراً أخرى على الصورة الأولى، وهي مقلوبة أيضا، فلما استحال الشاعر حتفاً يهلك به الحتف أضحى مهلكة للأفعى التي تلدغه، ولحمه ودمه يقطعان السيوف، ويكسران الرماح، ولاشك في أنَّ ذلك من مبالغات الشاعر، وختم تلك الصور التشبيهية بصورة جسدت إعجابه بنفسه الى حد بعيد:

١٢- كأنّي دحوتُ الأرض من خبرتي بها كأنّي بنى الاسكندرُ السَدَّ من عزمي

وهذه مبالغة ممقوتة شرعاً ولاسيما صدر البيت، و "دحا الأرض يدحوها دحواً بسطها، وقال الفراء في قوله عزّ وجلَّ چ **وَالْأَرْضَ بَعْدَ ذَٰلِكَ دَحَاهَا** چ(٢) قال بسطها "(٣) وهذا يدل على أن

---

(١) شرح ديوانه: ٢٨٥-٢٨٦.

(٢) سورة النازعات، الآية٣٠.

(٣) لسان العرب: ٣٠٣/٤.

الله وحده داحي الأرض وباسطها، إلَّا إنَّ الشاعر تصور نفسه من دحا الأرض لغزارة علمه بها أو لتنقله الدائب والدائم بين أرجائها، وهذه الصورة منسجمة من حيث الدلالة مع البيت الذي قبلها:

وأبصرُ من زرقاء جوٍّ لأنني
إذا نظرتْ عَيْنايَ شاءهما عِلمي

يقول : علمي يسبق نظر عيني، فقبل إبصار العينين يُبصر قلبي، فجعل حاسة الإبصار المعهودة لدى الإنسان قلبه، وهو الذي يرشد عينيه . ومن المعلوم أنَّ الشاعر المبدع يضفي من أحاسيسه، وخلجات نفسه على ما حوله من موجودات فيراها نابضة بالحياة، فياضة بالمشاعر، حتى تتحد معه فتعاني كمعاناته، وقد أفاض المتنبي بمثل هذه الصور، من ذلك قوله:(١)

١١– كأنّ الفجرَ حِبٌّ مستزارُ يُراع ي في دُجَنّتهِ رقيبا
١٢– كأن نجومه حلي عليهِ وقدْ حُذيتْ قوائمُهُ الجَبوبا
١٣– كأنّ الجوَّ قاسى ما أقاسي فصار سوادُه فيه شُحُوبا
١٤– كأنَّ دُجاه يجذبُها سُهادي فليس تغيب إلاّ أنْ يغيبا

إن عناصر الطبيعة استحالت في عين المتنبي نابضة بالحياة، فالفجرُ لم يعد فجراً تقليدياً، بل رآه الشاعر "حِبٌّ" طالباً زيارة الشاعر على تخوف، وليس حِبا عاطلاً عن عناصر الجمال، بل جاءه وقد تزين بالحلي (النجوم) على دأب المحبين، وهكذا جو السماء الذي خلع عليه المتنبي صفة إنسانية تعتري الإنسان لحظة مرضه، وهو الشحوب لملابسة النهار له، فهو يقاسي ما يُقاسيه الشاعر لذلك فقد طال سهر الليل لأن سهاد الشاعر يمنعه الرحيل، وعلى العموم فإن المتنبي جعل من نفسه نواة الصورة التشبيهية وبنى علي ها عناصر الصورة الكُلية للفجر وجو السماء ودجى الكون، ولا ريب في أن ذلك كله من آثار "أنا" الشاعر . وإذا أردنا أنْ نختم هذا المبحث في الصورة التشبيهية، فيمكن القول : إن المتنبي قد جعل من نفسه في معظم سياقات التشبيه العنصر الذي يجلي ما غمض من الدلالات، أي أناط ذاته وظيفة "المشبه به" لأنه لم يكن يرى شيئاً في هذا الوجود أفضل منه ومن نفسه، الذي بنى عليها صوره التشبيهية أو معظم صوره، لأنَّا رأيناه في مواضع من السياقات التشبيهية ينتهج المنحى التقليدي في بناء صوره التشبيهية.

الصورة الاستعارية:

إن طبيعة الدلالة الشعر ية في هذا المستوى من التصوير ترتقي إلى طبقة أعمق من التحولات المعنوية، إذْ يقترب المشبه من المشبه به إلى درجة من الوحدة والاندماج حتى ليأخذ

---

(١) شرح ديوانه: ٢/٣٣٨–٣٣٩.

المشبه دلالة المشبه به، و "ليست الاستعارة مجرد إطلاق اللفظ على غير ما وضع له في اصطلاح به التخاطب، فهذا أمر لا بلاغة فيه، بدليل الأعلام المنقولة، لكن العمل العقلي هو الذي أعطى الاستعارة بلاغتها، وكل المجازات اللغوية سواء أكانت من قبيل الاستعارة أم المجاز المرسل، ليست مجرد حركة آلية لغوية يتم بها استعمال اللفظ في غير ما وضع له في اصطلاح به التخاطب، بل لابد في المجاز من عمل فكري أو شعور نفسي يصحح في تصور المتكلم استخدام اللفظ في غير ما وضع له"[١] ومن هذا المنطلق نستطيع القول : إنَّ قسماً من البلاغيين القدماء الذي وضعوا حدوداً صارمة ومنطقية لطبيعة كل من المستعار له والمستعار منه قد افقدوا هذا النوع من التغيير جماليته، ومن الواضح البين على ذلك أنَّ عدداً من الشعراء والأدباء تمردوا على هذا التقسيم المنطقي لحدود الصورة وهو متأخر بطبيعة الحال، والأسلوب الاستعاري يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويُلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع، ومن الطبيعي في مثل هذه الحالة أن تهتزَّ صفتا الوضوح والتمايز، ويختل مبدأ التناسب المنطقي، ويصبح الحديث عن الحدود الصارمة التي لا ينبغي أنْ يتجاوزها التعبير الاستعاري ضرباً من سوء الفهم لطبيعة الاستعارة ذاتها، والاستعارة الأصيلة على وجه الخصوص لا تعتد كثيراً بالتمايز والوضوح المنطقيين، ولا تعتمد كثيراً على حدود التشابه الضيقة بقدر اعتمادها على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره تجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها [٢]. وإذا كان ما سبق قدْ قُرِّرَ في مبدأ التصوير الشعري بعامة، فانَّه يُمكن أنْ يكون صفة متميزة في شعر المتنبي المتفلسف المعتد بذاته، إذْ إنَّه دأب على تطويع إمكاناتِ اللغة الى ابعد ما يكون في سبيل التنفيس وبث ما كان يقلق نفسه من طموح وأمنيات وشعور بالتفوق . ونظرة فاحصة في سياقات الاستعارة في شعره تكشف عن كون المتنبي نوّع في توظيف عناصر الاستعارة، ولاسيما "المستعار منه " ليجسد معاني الفوقية التي اعتقدها في نفسه على الآخرين . من ذلك قوله مفتخراً:[٣]

١- لي منصبُ العربِ البيض المصاليتِ   ومنطقٌ صيغَ من دُرٍّ وياقوتِ
٢- وهمّةٌ هي دون العرشِ منكبُها   وصا ر ما تحتها في لُجّةِ الحوتِ

إن هذه الصورة الاستعارية في الأساس رسمت لتجسيد عنصرين مجردين يكمنان في الشخصية الإنسانية هما بلاغة الشخص وعزمه وهمته، وقد تكون بلاغة الإنسان من المحسوسات إلَّا أنَّها معنوية مجردة، ودلالة تفوق الذات "أنا" واضحة، ولذلك فقد وظّف الشاعر

---

(١) البلاغة العربية – أسسها وعلومها وفنونها: ٢/٢٣٣.

(٢) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: ٢/٢٠٣.

(٣) شرح ديوانه: ٤/٤٣٦.

بنية التقديم والتأخير عندما قدم ما يدل على ذاته من الجار والمجرور (لي) الخبر على المبتدأ "منصب"، وهذا التقديم مشعر بدلالة الاختصاص، وعمق هذا المعنى وعززه بتشكيلين استعاريين هنا "صيغ من دُّر وياقوت " وهما رمزان للفرادة والنفاسة، و "هِمَّة هي دون العرش منكبها" إذْ إنَّ العزم والمضاء وهما معنويان مجردان استحالا شيئاً آخر ذا خصائص حية كأن يكون إنساناً لأنه جعل له منكباً على وفق التشكيل الاستعاري المكنى، ولكن هذا الكائن ليس عادياً بل متميزاً فوق الكائنات الأخرى، ولا يعلوه احد إلا عرش لرحمن تبارك وتعالى "دون العرش منكبها " وكل ذلك من آثار الـ "أنا" غير التقليدية عند الشاعر.

ودأب الشاعر في هذا النوع من التصوير كما في سائر تراكيب اللغة وأنواع الصور الأخرى على هذا النهج من إبراز الذات، حتى ليُخيَّلُ لقارئ شعره أنَّ صفاته التي عرضها ليست متوفرة في غيره، ولذلك فقدِ حاول توظيف نوع من التشكيلات الاستعارية غير المألوفة، فضرْبُ خفِّ ناقته الأرض أضحى نكاحاً، وضرب السيف في ساعات النزال استحال إطعاماً، وخوض الحروب ومواجهة الخصوم استحال نوعاً من الرعي، وهكذا في نماذج عديدة، فمن ذلك قوله:(١)

٢٠- كم مهمهٍ قُذُفٍ قلْبُ الدل يلِ بهِ قلبُ المُحِبِّ قضاني بعدما مطلا
٢١- عقدْتُ بالنجمِ طرْفي في مفاوزِهِ وحُرَّ وجهي بحرِّ الشمسِ إذا أفلا
٢٢- أنكحتُ صُمَّ حَصاها خُفَّ يعملةً تغشمرتْ بي إليك السَّهلَ والجَبلا
٢٣- لو كنتَ حشو قيمصي فوق نُمرْقها سمعْتَ للجِنِّ في غيطانه ا زجَلا

في الأبيات السابقة أكثر من صورة استعارية جزئية، كونت بمجموعها صورة كلية وهي تمثل إسقاطاً من إسقاطات "أنا" الشاعر، فالمفازة المترامية الأطراف "مهمهٍ" تحولت عبر التشكيل الاستعاري المكني إلى مدينٍ للشاعر أوفاه بعد مطلٍ "قضاني" و "قضاؤها إياه : بلوغها الى أقصاها، ومطلها : مُدةُ لبثه فيها "(٢) والقضاء والمطل من صفات الإنسان، ومن إيحاءات تلك الاستعارة أنَّ كل ما في الوجود سوى ذات الشاعر يأتي بعده من حيث الفضل، ولشدة ملازمته الفيافي والمفاوز في تِرحاله جعل لخف ناقته علاقة أبدية بأديم تلك المفاوز من صخور صماء، ولهذا عبر عن هذه العلاقة بأسلوب استعاري عبر توظيف "أنكحتُ" وإن كان أصل النكاح في اللغة يعني الجمع بين الرجل والمرأة على سبيل الزواج (٣)، إلا أن دلالته تطورت في الشريعة الإسلامية ليُعبِّر عن العلاقة الأبدية بين الزوج وزوجه، وهكذا كانت علاقة خفاف ناقة الشاعر بأديم الصحراء وصخورها، وهذا التحول في الدلالة يمثل وظيفة من وظائف الاستعارة كما عبر عبد القاهر الجرجاني في وصفه لتلك القيمة الدلالية : إنَّها أي الاستعارة تريك الجماد حياً

---

(١) شرح ديوانه: ١/٦٧-٦٨.

(٢) شرح ديوانه: ١/٦٧.

(٣) ينظر: لسان العرب:١٤/٢٨٠.

والأجسام الخرسَ مبينة ناطقة، وتُقرِّب لك المعاني الخفية حتى تراها واضحة جلية:(١) وعلاقة المتنبي بسيفه والمقامات التي يبرز فيها دور السيف في سوح الوغى نالت من عناية المتنبي في تصويره الشعري حظاً وافراً.

فمن ذلك قوله:(٢)

٧- فإمّا تريني لا أقيمُ ببلدةٍ   فآفة غِمدي في دُلوقي من حدِّي
٨- يُحلُّ القنا يوم الطِّعانِ بعقوتي   فأحرمُه عرضي وأطعمُهُ جلدي
٩- تُبدِّلُ أيامي وعيشي ومنزلي   نجائبُ لا يُفكِّرْنَ في النحس والسَّعْدِ
١٠- وأوجُهُ فتيانٍ تلثموا   عليهنَّ لا خوفاً من الحرِّ والبرْدِ
١١- وليس حياءُ الوجهِ في الذئبِ شيمةً   ولكنّهُ من شيمة الأسدِ الوَرِدِ

إن السيف في مفهوم المتنبي ليس تقليدياً جامداً، بل هو كائن حي ذو شعور، ومن لوازم حياته الجوع والإطعام، وهو أسلوب استعاري مكني، وأمَّا ناقته فارتقى بها من مصاف الحيوان الى إنسان ذي تفكير بعواقب الأمور "لا يفكرن في النحس والسعد"، وهي استعارة مكنية أخرى عززت الصورة السابقة، ولعل الشاعر قصد نفسه في توظيفه لفظة "الأسد الورد"، وبمجموع الصور الجزئية تولدت الصورة الكلية للشاعر ومقتنياته وعدته في السفر والقتال، وقد جسدت هذه الصور معنى الـ "أنا" التي دأب الشاعر على إبرازها.

وفي سياق آخر أخذ سيفه بعداً دلالياً آخر، فقال مفتخراً وواصفاً سيفه:(٣)

٧- يسابق سيفي منايا العبادِ   إليهمْ كأنّهما في رهانِ
٨- يرى حدُّه غامضاتِ القلوبِ   إذا كنتُ في هبوةٍ لا أراني
٩- سأجعلُه حكماً في النفوسِ   ولو ناب عنهُ لِساني كفاني

استطاع الشاعر بواسطة التشكيل الاستعاري المكني أنْ يصوِّر سيفه بصورة مغايرة للسيوف التقليدية، إذْ إنَّ سيف المتنبي أصبح كائناً ذا حياة، بل شخص متميز على أقرانه "السيوف" كحال حامله أو صاحبه، هو "يسابق" ويبصر ويعلم "يرى" مكنونات القلوب، وهي منزلة ليست كالمنازل الأخرى، لذلك استحق هذا السيف أن يُجعل حكماً يلجأ إليه الشاعر في نفوس الأعداء، ولكي يستكمل الفضل من مكامنه، أعطى لسانه فضل سيفه ومزيته، ومما لاشك فيه أنَّ ذلك كله من تجليات "الأنا". اما "الموت" او المنايا فقد بدت غير مألوفة عند المتنبي،

---

(١) ينظر: أسرار البلاغة/٥٠،٥١.

(٢) شرح ديوانه: ٤/٣٠٩-٣١١.

(٣) شرح ديوانه: ١/١٢٣-١٢٤.

فبدل كون المنية هي المدركة للإنسان، فإنَّها تحولت الى شيء يلذ به الشاعر كالخمرة والطعام تماماً، فمن ذلك قوله:(١)

١- ألذُّ من المُدامِ الخندريسِ   وأحلى من مُعاطاةِ الكؤوسِ
٢- معاطاةُ الصفائح والعوالي   وإقحامي خميساً في خميسِ
٣- فموتي في الوغى عيشي لأنيّ   رأيتُ العيشَ في أربِ النفوسِ
٤- ولو سُقِّيتها بيدي نديمٍ   أُسَرُّ بهِ لكانَ أبا   ضببيسِ

وفي سياق آخر قال:(٢)

٣- أفَكِرُ في معاقرة المنايا   وقود الخيلِ مُشرِفةَ الهوادي
٤- زعيما للقنا الخَطِّيِّ عزمي   لسفكِ دم الحواضِر والبوادي

وفي قصيدة أخرى قال: (٣)

فلا يتهمني الكاشحونَ فإنّني
رعيتُ الردى حتى حلّت لي علاقمُهُ

فالتركيب "معاطاة الصفائح والعوالي " و "معاقرة المنايا " و "رعيت الردى " استعارات مكنية، هدف الشاعر من ورائها الى تجسيد علاقته الخاصة بالأجل المحتوم "الموت " ولكنها ليست كعلاقة الآخرين مع ذلك المصير، ودلالة "المعطاة" و "المعاقرة" و "الرعي" في الأصل فيها متعة ولذة يطلبها أهلها، ولكن الشاعر ادعاها في شيء يخيف الإنسان ويقلقه، وهو الموت، وإنَّما صورها بالأسلوب السابق ليعطي فرادة لشخصيته وتفوقاً، وهو من أثر الـ "أنا" في أسلوب أشعاره في المستوى البياني.

إنَّ اعتداد المتنبي بنفسه بلغ حداً خارجاً عن المألوف من رؤية الإنسان نفسه، إذْ وجدت في أشعاره ما يدل على شعوره بأنه أضحى خارج الزمان، وليس للزمان ولياليه أي اثر فيه، فقال مفتخراً:(٤)

١- أيا عبْد الإله معاذُ إنّي   خفيٌ عنك في الهيجا مقامي
٢- ذكرْتَ جسيمَ ما طلبي وأنّا   نخاطِرُ فيه بالمُهج الجسامِ
٣- أمثلي تأخذُ النكباتُ   منهُ   ويجزعُ من ملاقاة الحِمامِ
٤- ولو برز الزمان إليَّ شخصاً   لخضَّب شعْرَ مِفرقِهِ حُسامِي
٥- وما بلغتْ مشيتّها الليالي   ولا سارت وفي يدها زمامِ   ي

---

(١) شرح ديوانه: ١/ ٢٠٣-٢٠٤.
(٢) شرح ديوانه: ١/٢٩٩-٣٠٠.
(٣) شرح ديوانه: ٣/٢٠.
(٤) شرح ديوانه: ١/٢٠٠-٢٠١.

٦- إذا امتلأتْ عيونُ الخيلِ مِنّي   فويْلٌ في التيقظ والمنامِ

فلما كان المقام مقام فخر اعتمد الشاعر آلية إبراز ذاته عبر أكثر من أسلوب، منها التعبير عن ذاته المفردة بصيغة الجمع "أنا نخاطر " والاستفهام الإنكاري "امثلي تأخذ النكبات منه " والصورة الاستعارية التي أوحت بدلالة خروج الشاعر عن قيد الزمان، لأن هذا الزمان أصبح خصماً للشاعر، ولا يستطيع التغلب عليه عندما ينازله، "لخضب شعر مفرقه حسامي " وهو من الاستعارة المكنية عندما تجسد الزمان على هيأة مبارز وعزز تلك الصورة الاستعارية باستعارة مكنية أخرى عندما تحولت "الليالي" الى كائن ذي حياة كأن يكون إنساناً لم يستطع أنْ يطوع المتنبي، وهذا من المبالغات الشعرية التي أَلِفْناها عند الشاعر ولاسيما انه مصاب بكبر "الأنا "، ولما كانت نفس الشاعر طفحت بهذا الشعور الجسيم بالقوة أرسل توعده للفرسان عبر توظيف بنية المجاز المرسل "امتلأت عيون الخيل " والمقصود الفوارس المعتلين صهوات الخيل، ومن بلاغة تلك الصورة أنَّ قوة الشاعر وشكيمته ملأت ارض المعركة من حوله، حتى بلغت عيون الخيل وهي عجماوات لا تعي ولكنها امتلأت رعبا منه.

ونختم هذا المبحث بصورتين استعاريتين لعلَّ المتنبي كان فيهما متفرداً أو متميزاً ولم يسبق إليهما، وكدأبه فقد سعى الى تجسيد " أناه "، الصورة الأولى صورة الشيب الذي بدأ يعلو مفرقه، إذْ قال:(١)

١- ضيفٌ ألمَّ برأسي غيرَ مُحتشِمِ   والسيفُ أحسنُ فعلاً منه باللَّمِمِ
٢- إبْعَدْ بعِدْت بياضاً لا بياض له   لأنت أسودُ في عيني من الظُّلَمِ
٣- بحُبِّ قاتلي والشيب تعذيبي   هواي طفلاً وشيبي بالغَ الحُلُمِ

استطاع الشاعر تجسيد معاناة الإنسان عند ما يداهمه الشيب، على الرغم من كون المتنبي نظم هذه الأبيات في صباه، وقد رسم صورة قدوم الشيب عبر أسلوب الاستعارة المكنية على هيأة إنسان مستضاف، ولكنه غير مرغوب فيه، وعبر عن هذا المعنى بكونه "غير محتشم"، و "ابعد بعدت " و "لأنت اسود في عيني " وكل تلك الصيغ يخاطب بها ويوصَف من يعقل من بني الإنسان، ولهذا ساغ للشاعر أنْ يصفَه "بالغ الحلم " وكل ذلك من لوازم المشبه به المحذوف.

وفي سياق مشابه نقل تجربته مع "حُمّى" نزلت به، وهي الصورة الثانية، فقال:(٢)

٢١- وزائرتي كأنَّ بها حياءً   فليس تزورُ إلا في الظلامِ
٢٢- بذلتُ لها المطارفَ والحشايا   فعافتها وباتت في عظامِي
٢٣- يضيق الجِلْدُ عن نفسي وعنها   فتوسِعُهُ بأنواعِ السِّقَامِ

---

(١) شرح ديوانه: ١/١٢٩-١٣٠.

(٢) شرح ديوانه: ٤/١٤٠-١٤٢.

٢٤- إذا ما فارقتني غسّلتني   كأنّا عاكفانِ على   ح   رامِ
٢٥- كأنّ الصُّبحَ يطردُها فتجري   مدامعها بأربعة سِجامِ
٢٦- أراقبُ   وقتها من غير شوقٍ   مراقبة المشوقِ المستهامِ

رسم الشاعر صورة الحمى التي ألمت به على أسلوب الشعراء الغزلين الذي   ن قضوا وقتاً جميلاً مع الحبيبة، وبغية تحقيق هذا المرمى الدلالي رأينا الشاعر استعان بتشكيل استعاري مكني، فأتى بصفات الفتاة المتسللة الى من تحب   ليلاً على استحياء، واستطاع الشاعر في الصورة السابقة ان يوجد نوعاً من الشبه بين   "الحمى" وهي الزائرة الحقيقية وبين المستعار منه والمشبه وهي الفتاة الناعمة، وكأن آثار حمى المرض تقترب من آثار حمى الحب وانتظار المحبوب على نار الشوق، وما يسببه الحب من أعراض لا ي   درك كنهها إلا من قاسى مرارة الحب ومعاناته، ولكن أين أثر "أنا" الشاعر في ذلك كله؟

لعل من آثاره أنَّه اظهر تلك   "الحمى" بمظهر متفرد قل مثيله من حيث شدة وطئها عليه وتألمه بها، بدليل انه أتى بأبيات وصْفِ الحُمَّى بعد أبيات أوقفها على إبراز ذاته، وإظهار فرادته، إذ قال في مطلع القصيدة:(١)

١- ملو مُكما يَجِلُّ عن الملامِ   ووقع فِعاله فوقَ الكلامِ
٢- ذراني والفلاة بلا دليلٍ   ووجهي والهجيرَ بلا لثام

فهو فريد زمانه ونسيج وحده في كل شيء، في صفاته وفعاله وحتى في مرضه   . هذه نماذج منتقاة من الصورة الاستعارية التي وظّ   فها الشاعر في مقصده الإبلاغي الذي تمثل في تجسيد تفوقه على أيام عصره، وبني زمانه، ليس في ذاته فحسب، بل في كل ما يمت إليه من صلة كسلاحه من سيف ورمح، ومطيته من النوق وغيرها، وقومه، وحتى مرضه.

الصورة الكنائية:

إن خصائص التصوير الكنائي من بين أنواع الصور الأ خرى يأتي في المرحلة الثالثة من حيث نوع الدلالة الشعرية أو البيانية، يسبقه فنا التشبيه ثم الاستعارة، إذ إنَّ الدلالة المولدة في بنية التشكيل الكنائي تأتي تالية لمعنى أولي في التركيب المستعمل، ولذلك فقد عبّر البلاغيون عن هذا المنحى الأسلوبي في إنتاج الدلالة   بقولهم: ان المنشئ عندما يروم التعبير عن معنى يقصده لا يصرح به ابتداءً ومباشرة، بل يعمد إلى ذكر معنى آخر يكون المعنى المقصود من لوازمه(٢)، والتأمل في البنية الشكلية والعميقة للكناية يدل على اعتمادها عمليتي الخفاء والظهور أبداً، وهاتان العمليتان تستندان الى   الحركة الذهنية عند المتلقي، وقدرتها على تجاوز المستوى

---

(١) شرح ديوانه: ١٣٤/٤-١٣٥.
(٢) ينظر: دلائل الإعجاز/٢٩١.

السطحي المباشر، ثم استنطاقه بدلالة بديلة لم تكن من وظائف الصياغة إنتاجها أصلاً، وإنَّما أنتجها المنطق الدلالي لما يوحي به من لوازم معنوية تتوارد في ذهن المتلقي(١).

ومما يميز الدلالة الشعرية في الأسلوب الكنائي أنَّها تحتمل معنيين في آنٍ واحد، إلَّا أنَّ الأول يمكن وصفه بالسطحي أو الظاهر – كما ذكرنا سابقاً، ويستتر وراءه المعنى الثاني الذي هو من لوازمه مع ملاحظة ان المعنيين يمكن حمل التركيب عليهما، وهذا عبّر عنه علماء البيان بقولهم: مع جواز إرادة المعنى الأول، وقد يُهمل المعنى الأصلي، ويراد المعنى الآخر فقط(٢).

اذاً الكناية وسيلة من وسائل تكثير المعاني في أساليب البيان، ومن ثم فهي أداة مهمة من أدوات اللغة الشعرية.

وقد استثمر المتنبي الأسلوب الكنائي في سياقات متنوعة، وقد تضمنت معاني شتى، منها حديثه عن أوصافه من الشجاعة والأنفة والكرم والصبر فضلاً عن حديثه عما له علاقة به من فرسٍ أو سيفٍ أو رمح، ومفاوز قطعها.

من ذلك قوله في مدح علي بن أحمد بن عامر الأنطاكي، وفيها يفتخر ويصف ما لاقاه في طريقه:(٣)

١- أطاعِنُ خيلاً من فوارسها الدهَّرُ

وحيداً وما قولي كذا ومَعي الصَّبْرُ

٢- وأشجعُ منّي كُلَّ يومٍ سلامتي

وما ثبتتْ إلاّ وفي نفسها أمْرُ

٣- تمَرَّسْتُ بالآفات حتى تركتُها

تقولُ أمات الموتُ أم ذُعِرَ الذّعْرُ

٤- وأقدَمْتُ إقدامَ الأتيِّ كأنّ لي

سوى مُهجتي أو كان لي عندها وَتْرُ

٥- ذرِ النَّفسَ تأخذْ وُسْعَها قبْلَ بينها

فمفترقٌ جاران دارُهما العُمْرُ

٦- ولا تَحْسَبَنَّ المجدَ زِقّاً وقَيْنَةً

فما المجدُ إلاّ السيفُ والفتكةُ البَكْرُ

٧- وتضريبُ أعناقِ الملوكِ وأنْ تُرى

---

(١) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى/ ١٨٨، ١٩٣، ١٩٤.

(٢) ينظر: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها: ١٣٥/٢.

(٣) شرح ديوانه: ٢/٣٢٠-٣٢٥.

لك الهبَواتُ السُّود والعسْكرُ المْجرُ
٨- وتركُكَ في الدُّنيا دوياً كأنّما
تُداوِلُ سمْعَ المرءِ أنمُلُهُ العَشْرُ
٩- إذا الفضلُ لم يرفَعْكَ عن شكرِ ناقصٍ

على هبةٍ فالفضلُ فيمن لهُ الشكرُ

١٠- ومَنْ يُنْفِقِ السّاعاتِ في جمعِ مالهِ

مخافة فقْرٍ فالذي فعلَ الفقرُ

١١- عليَّ لأهلِ الج ورِ كُلُّ ◌َطِمِرَّةٍ

عليها غلامٌ مْلْ ءَ حيزومِهِ غِمْرُ

١٢- يُديرُ بأطرافِ الرِّماحِ عليهمُ

كؤوسَ المنايا حيثُ لا يُشتهى الخمْرُ

١٣- وكمْ من جبالٍ جُبْتُ تشهدُ أنّني الـ

جِبالُ وبحرٍ شاهدٍ أنّني البَحْرُ

١٤- وخرْقٍ مكانُ العيسِ مِنهُ مكاننا

من العيسِ فيهِ : واسِطُ الكُورِ والظّهْرُ
١٥- يخِدْنَ بنا في جوزه وكأنّنا
على كُرةٍ أو أرضُهُ معنا سَفْرَ
١٦- ويومٍ وصلناه بليلٍ كأنّما
على أفقِهِ من برقِهِ حُلَلٌ حُمْرُ
١٧- وليلٍ وصلناه بيومٍ كأنما

على متنهِ من دجنِهِ حُلَلٌ خُضرُ

أوقف الشاعر هذه الأبيات التي مثلت مقدمة القصيدة على الحديث عن نفسه مفتخراً، ووظف فيها أساليب بيانية متنوعة ما بين الكناية والتشبيه والاستعارة، إلا ان الكناية شكلت الصورة الأكثر حضوراً في الصورة الكلية التي تضمنت صورة المتنبي الشجاع المقدام طالب المجد والعلياء.

ولذلك فقد افتتح قصيدته ببيت مثل مرتكز الصورة الكلية في الأبيات كلها:

١- أطاعِنُ خيلاً من فوارسها الدّهرُ

وحيداً وما قولي كذا ومعى الصبرُ

ومما لاشك فيه ان مواجهةَ المحاربِ الفرسانَ في سوح الوغى وحيداً متفرداً تدلُّ على مبلغ الشجاعة واستغراقها، ولكي يعمق هذا المعنى قرره في الأبيات (٢، ٣، ٤) عندما جرد من ذاته شخصية أخرى جعلها أشجع منه (سلامتي)، وهكذا تجسيده معنى الشجاعة في توظيفه الفعل

(تمرّسْتُ)، ومن الصفات المقارنة للشجاعة والملازمة لها طلب منصب عِلية القوم والسيادة لذلك كنّى عن هذا المعنى بقوله:

٧- وتضريب أعناقِ الملوك وأنْ تُرى
لك الهبواتُ السُّودُ والعسكرُ المجْرُ

٨- وتركك في الدنيا دويًّاً كأنّما
تُداوِلُ سمْعَ المرءِ أنمُلُهُ العشْرُ

ان تضريب أعناق الملوك معنى كنائي يتضمن طلب الملك والسعي إليه، وان تطلب الأمر الإجهاز على أصحاب السلطة من ملوك وغيرهم، وهذا الأمر يحتاج الى أفعال تناسب ذلك الهدف، ولهذا عبَّر عن تلك الأفعال بقوله "الهبوات السود والعسكر المجر "، ولكي يكمل الصورة التي حاول رسمها على مدار الأبيات ذكر معنى كنائياً يمثل لازمة من لوازم الفرسان الشجعان، ويتمثل في سعي الإنسان الى الاستغناء عن الآخرين من بني جنسه، لأن ذلك ادعى الى القدح في عزة النفس الأبية:

٩- إذا الفضلُ لم يرفعْك عن شكر ناقصٍ
على هبةٍ فالفضل فيمن له الشكرُ

ومن الصور الجزئية التي تكاملت م ع سياق الأبيات رسمه صورة فارس شجاعٍ، ولعله هنا قصد نفسه أو خصمه الذي سيصرعه:

١١- عليَّ لأهلِ الجورِ كُلُّ طِمرَّةٍ
عليها غلامٌ مْلءَ حيزومِهِ غَمْرُ

١٢- يُديرُ بأطرافِ الرِّماحِ عليهمُ
كؤوسَ المنايا حيث لا يشتهى الخمْرُ

فـ "مِلْءَ حيزومه غمر" تعبير كنائي صوّر شجاعة المتحدث عنه، وجسَّد هذا البعد الدلالي بصورة استعارية أخرى للمتحدث عنه عندما جعله نديماً لكنه يُقدِّم كؤوس الموت وليس الخمر، واعتقد انه قصد نفسه لأنه عقب البيتين السابقين بأبيات صرح فيها عن نفسه وكنّى بأفعال هي في حقيقتها من صور الشجاعة:

١٣- وكم من جبالٍ جُبْتُ تشهَدُ أنَّني الـ   جبالُ وبحْرٍ شاهدٍ أنَّني البحْرُ
١٤- وخرْقٍ مكانُ العيس منه مكانُنا   من العيسِ فيه : واسطُ الكور والظَّهْرُ
١٥- يخِدْنَ بنا في جوزه كأنَّنا   على كُرةٍ أو أرضُهُ معنا سَفْرُ
١٦- ويومٍ وصلْناه بليل كأنّما   على أفقهِ منْ برقِهِ حُلَلٌ حُمْرُ
١٧- وليلٍ وصلناه بيومٍ كأنَّما   على متنهِ مِنْ دجْنِهِ حُلَلٌ خُضرُ

فجوبُه "الجبالَ" و "الخروق" في دلالته الأخرى اللازمة تعبير عن شجاعت ه البالغة، بدليل رسمه صورة مفصَّلة لـ "الخِرْق" جعلته اقرب الى المفازة المهلكة لأنها لا معلم فيها، فهي متاهة.

ولما رسم الشاعر صورة الصحراء التي جعلها مفازة مهلكة لا نهاية مرجوة لها وهي مكان الحدث، عمد الى تصوير الزمان ليله ونهاره الذي يستغرقه أي إنسان بغية إنجاز مبتغاه، فقال:

١٦- ويومٍ وصلْناه بليل كأنّما   على أفقهِ منْ برقِهِ حُلَلٌ حُمْرُ
١٧- وليلٍ وصلناه بيومٍ كأنَّم   ا   على متنهِ مِنْ دجْنِهِ حُلَلٌ خُضرُ

إنَّها صورة كنائية استثمر فيها فنون التقابل بين اليوم الموصول بالليل والليل الموصول باليوم لتوحي بمعنى الديمومة التي قصدها الشاعر مكنيا عنها، وليجعلها الصورة المقابلة للديمومة المكانية التي رسمها للمفازة التي قطعها.

وبذلك فقد جاءت هذه الصورة والصور التي أشَّرْناها في مقاطع القصيدة متضمنة دلالة كنائية عن معنى الشجاعة والصفات المتواشجة معها . وفي سياق آخر وظف الشاعر أسلوب الكناية لتجسيد قسم من صفاته، ومآثره التي كان يعتقدها في نفسه، إذ قال:(١)

٥- طويل النجاد طويل العما   دِ   طويل القناة طويل السِّنانِ
٦- حديد الحفاظِ حديدُ اللحاظِ   حديدُ الحُسامِ حديد الجنّانِ

ان الشاعر في هذا السياق حاول استغراق صفات الكمال الإنساني في الرجولة، سواء من حيث قوة البدن أم من حيث نفاذ البصر والبصيرة، فقوة البدن تستلزم طول النّجاد وطول ا لقناة (مقبض الرمح، وطول الرمح، وحِدَّة السيف، أمَّا نفاذ البصر والبصيرة فمن لوازم حِدَّة اللحاظ وقوة قلبه ورباطة جأشهِ، والصفات السابقة لامزية فيها ان لم يسندها رفعة المجد وعراقة النسب، ولذلك فقد كان المتنبي حاذقا في هذا الجانب من مضامين الفخر.

وقد عِرف عن المتنبي كثرة تنقله بين البلاد، وعشقه للسفر والترحال، حتى لم تعرف الأرض له قراراً(٢)، وقد دأب على الحديث عن هذه الخصلة في أشعاره، من ذلك قوله:(٣)

٤- أوَاناً في بيوت البدو رحلي   وآونةً على قتدِ البعيرِ
٥- أُعَرِّضِ للرماحِ الصُمِّ نحري   وأنصبُ حُرَّ وج   هي للهجير

فمن بدهيَّات حياة البدوي التنقل وعدم القرار في مكان معين، وكذلك استخدام البعير في حياته الصحراوية، وقد وظف المتنبي هذه الصورة للتعبير عن ولوعه بالأسفار وعدم القرار في الأوطان، ولكي يعطي الفرادة لنفسه في الصفة السابقة أردفها بصفة أخرى توحي بمعنى الشجاعة التي ينبغي ان تستلزمها حالة السفر وقطع الفيافي الشاسعة، إذ إنَّ كثرة الترحال قد لا

---

(١) شرح ديوانه: ١/١٢٢-١٢٣.

(٢) ينظر: المتنبي –رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، أبو فهر محمود محمد شاكر/١٩٨.

(٣) شرح ديوانه: ٢/٢٣٦.

تعني شيئاً، فربما يسافر المرء مع القافلة التي توفر له الحماية، ولهذا فقد كنى عن الشجاعة بصفتين: الأولى: التعرض للرماح، والثانية : كشف الوجه لحر الهجير، ومقصوده مباشر ة السفر وقت الهاجرة التي تتحاشاها كل الكائنات حتى الحيَّات وبقية زواحف الصحراء.

ومن الموضوعات التي ضمنها المتنبي أشعاره حديثه عن منزلته لدى أمراء عصره وملوكه، من ذلك قوله"(١)

٣٢- فلا زلتُ ألقى الحاسدين بمثلها وفي يدهم غيظٌ وفي يدي الرِّفدُ
٣٣- وعندي قُباطِيُّ الهمامِ ومالُهُ وعندهم ممّا ظفرتُ به الجحدُ

لما أراد الشاعر تصوير منزلته عند الأمير الممدوح، ومقابلة يد الممدوح المسدلة عليه بالخير عمد الى ذكر معنى فيه تجسيد معنى المنزلة الرفيعة، ويتمثل في قوله "عندي قُباطِيُّ الهُمام" و "القُباطِيُّ" نوع من اللباس المنسوب إلى الأقباط كان الممدوح الحسين بن علي الهمداني أهداها إليه، وهنا وظَّفها الشاعر رمزاً لمنزلته عند الممدوح وعطاياه (٢)، واستثمر الشاعر في تعميق تلك الدلالة تقنية تقديم الخبر "عندي" على المبتدأ "القُباطي" وهذا التقديم مشعر بمعنى الاختصاص، ولذلك اعتمد على أسلوب المقابلة عندما ذكر جحد حساده لفضل الممدوح عليهم، ومكانته "أي" لدى الممدوح.

ان من يقرأ شعر المتنبي يجده شاعراً غزلاً من نوع متفرد في تصوير لواعجه وكوامن نفسه المغرمة' بل ان الشاعر في ديوانه ذو شخصيتين قد تصل في اختلافهما إلى التناقض بين نفسٍ أبية لا ترى سوى ذاتها، وكل من سواها في نظرها دونها، و نفسٍ مُحبَّة مُرهَفة دَنِفَةٍ قد أعياها الشوق، وأهزلها الحنين الى من تحب حتى دفعها الى التذلل، ونجد ذلك الملمح النفسي الدلالي في مواضع كثيرة من أشعاره. من ذلك قوله:(٣)

٤- زيادة شيبٍ وهي نقصُ زيادتي وقوةِ عِشقٍ وهي من قوّتي ضَعْفُ
٥- هراقت دمي مَنْ بي من الوجدِ ما بها

من الوجدِ بي والشوقُ لي ولها حِلْفُ

في هذا السياق نجد الشاعر اعتمد أسلوبين، الأول : الكناية في البيت الرابع، والثاني : التصريح في البيت الخامس، وهو نوع من الانتقال الدلا لي المقصود، وكأن الشاعر وضح معنى البيت السابق أو علله، فأما المعنى المكنى عنه فمعاناته مع من أحبها، ولكنه لم يصرح به بل ذكر لازمة من لوازمه، وهي ظهور الشيب وزيادته، لأن الشوق الى المحبوب يولِّد المعاناة والآلام، وهي تسبب ظهور الشيب وزيادته.

---

(١) شرح ديوانه: ٣٨٧/٢.

(٢) ينظر: شرح ديوانه:٣٨٨/٢

(٣) شرح ديوانه: ١٤/٢-١٥.

وعبر عن معانٍ قريبة من المعنى السابق، ولكن بأسلوب كنائي آخر، كقوله :(١)

٢– ومنْ لبُّهُ مع غيرِهِ كيف حالُهُ   ومن سِرُّه في جفنِهِ كيف يكتمُ؟
٣– ولمّا التقينا والنوى ورقيبُنا   غفولانِ عنّا ظلْتُ أبكي وتبسِمُ
٤– فلم أر بدراً ضاحكاً قبل وجهها   ولم ترَ قبلي ميْتاً يتكلَّمُ

فلما كان من صفات العاشق ملازمة ذكر من يحب وانشغاله به، وحنينه إليه، هذا الحنين قد يدفعه الى البكاء شوقاً أو خوفاً من فوته وعدم الظفر به، عمد الشاعر الى توظيف هذه الصورة بغية تجسيد تجربته في الحب، ولذلك عمد الى التصريح عن المعنى المتضمن في عجز البيت الأول في عجز البيت الثاني "ظلْتُ ابكي وتبسمُ".

ومن المضامين التي وظَّف فيها المتنبي التصوير الكنائي حديثه عن أشيائه كالناقة التي أضحت رفيقة دربه الملازمة في قطعه الفيافي وصولاً الى من ينشده وما يبتغيه، كما قوله:(٢)

١٣– لا ناقتي تقبلُ الرّديفَ ولا   بالسَّوطِ يوم الرِّهانِ أُجهِدُها
١٤– شِراكُها كُورُها ومِشفرُها   زمامها والشُّسُوعُ مقودها
١٥– أشَدُّ عصفِ الرِّياحِ يسبقُه   تحتيَ من خطوها تأيُّدها

في هذه الجزئية من الصورة وصف متفرد لناقة المتنبي كما هو متفرد في شخصيته، ومن دلالات الصورة الكنائية هذه السرعة الشديدة التي تتمتع بها تلك الناقة، ويحتمل قول الشاعر : "**لا ناقتي تقبل الرديف** " معنيين، الأول: عدم مشاركة شخصٍ آخر الشاعر في ركوب الناقة لعدم قدرته الثبات عليها لسرعتها، وكأنها خلقت للمتنبي وحده، والمعنى الآخر : لا رديف لها يدركها في أثناء عدوها، فهي وحيدة في الطريق، بدليل أنَّها تسبق الرياح العاتية، فكيف تدرك؟ ! وكل تلك المعاني تلوح من المعنى الحقيقي الأول الذي صرح به الشاعر، وهدفه من ذلك إبراز ذاته، وتجسيد تفوقه في صفاته وأفعاله وأشيائه، وهو من تجليات الـ "أنا" في الصورة الكنائية البيانية.

المستوى الصوتي:

ذكرنا في صفحة سبقت أن المستوى الصوتي يشملُ مظاهر الصوت المدركة سمعيا على وفق كون الصوت مصطلحاً في أصله متعلقاً بحاسة السمع "الأُذن"، إذْ إنَّ الصوت في النص الأدبي ولاسيما الشعر هو الأثر المتكون من اجتماع عدّه مظاهر صوتية مفردة ومتجاورة في سياق لغوي، تبدأ بالصوت المفرد، وتشمل المقطع والتفعيلة والوزن مروراً بالمفردات المتوازنة صوتياً والمنسجمة، وتنتهي – أي مظاهر الصوت – بتراكيب بينها نوع من أنواع العلاقة

---

(١) شرح ديوانه: ٢/٤٠–٤١.

(٢) شرح ديوانه: ١/٢٢–٢٣.

الصوتية(١)، ومن المفيد في هذا المقام الإشارة إلى أنَّ ما تقدم من تعريف للصوت نستطيع أنْ نجعله في ثلاثة مستويات صوتية، يُمكن إيجازها بما يأتي:(٢)

١. كثافة الأصوات المترددة في البنية اللغوية، سواء أكانت تلك الأصوات متماثلة أم متضارعة أو متقاربة، وهي مستويات متدرجة بحسب قوة الشبه.
٢. الفضاء الذي تتوزع فيه الأصوات، سواء أكان فضاء الجملة "مستوى النحو " أم المفردة "مستوى الصرف"، أم البيت والقصيدة "العروض"، ومن البدهي أنَّ الجملة والمفردة تدخلان في بنية البيت الشعري لأنَّ البيت في قوانين اللغة يُمثل سياقاً، ولكن يتم تمييزه لغاية درسية أو جمالية، على وفق كون البيت الشعري بحسب قوانين الشعر يجب ان ينتظمه وزن مع أقرانه، وتختلف طريقة معالجته جمالياً عن المستويين الآخرين.
٣. التفاعل بين الأصوات والدلالة، سواء أكان على مستوى التمفْصُل الدلالي والتقطيع النظمي "التضمين والأنساق"، أو على مستوى تجانس الأصوات واختلاف الدلالة كما في "التجنيس والقافية".

وأضحت العناية بالجانب الصوتي من حيث شموله كل العناصر الإيقاعية في المُنشأ الأدبي ولاسيما الشعري منه مناط اشتغال الدراسات النصية الحديثة وبخاصة الأسلوبية منها التي تشمل تحليل عناصر العمل الأدبي ومنها عنصر الإيقاع بوصفه السمة المتولدة من اجتماع عدة أصوات، وأضحى التحليل الصوتي منطلقاً من منطلقات البناء اللغوي النصي(٣).

إن أمر إيجاد العلاقة بين الدلالة والأصوات لا يعدو كونه استنتاجات ذوقية في معظم جوانبها وبخاصة ما يتعلق بالأصوات المفردة وأوزان الشعر، ولكن هذا لا يعني خروج البحث في هذا المضمار عن مجال التحليل اللغوي العلمي، بل إن من الدراسات اللغوية ما اثبت وجود علاقة مناسَبة في معظم السياقات بين الأصوات والدلالة(٤).

وقد ترك البلاغيون إرثاً ضخماً من الدراسات الصوتية ضمن ما اصطلحوا عليه بعلم البديع من ذلك قول قدامة : "وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما تظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير اللفظ، وتكافؤ المعاني المتقابلة والتوازي،

---

(١) ينظر: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية–نموذج الوقف،مبارك حنون/٢٣.

(٢) ينظر: اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم، د. محمد العمري / ٦.

(٣) ينظر: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د. ممدوح عبد الرحمن / ١٢.

(٤) ينظر على سبيل المثال: موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس/١٩٦-١٩٨، وعلم الأصوات، د.كمال بشر /٥٣٤ وما بعدها.

وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني "(١). إن قدامة في هذا النص قد استقصى مظاهر الصوت أو الإيقاع، وهو يمثل المستوى الصوتي أو الإيقاعي من مستويات بناء النص، وجُلُّ ما أورده يدخل ضمن البديع، وفي الوقت نفسه يشكل عناصر الإيقاع أو الأداء الصوتي في المُنشأ الأدبي، والفنون البديعية كما استقرت في البلاغة العربية تؤدي وظيفة صوتية إيقاعية، ولذا يجب ان تقوم على الوفاء بالمعنى، فهي ليست وجوهاً لتحسين الكلام، إنّما هي الكلام نفسه، والمعنى هنا لا يعني معاني الألفاظ المفردة، بل يعني "الموضوع" الذي يتحدث فيه الفنان، والوفاء به يعني كيفية إبرازه وصياغته صياغة فنية رائعة(٢).

ونحاول في هذا المبحث استنباط العلاقة بين الجانب الصوتي و ذات الشاعر عبر المحاور الآتية:

١. التكرار بأنواعه جميعها، تكرار الأصوات مفردة والمقاطع والمفردات والتراكيب، وهو ما يعرف بالتجمعات الصوتية.
٢. المظاهر البديعية كما ذكرها قدامة في نصه السابقة كالجناس بأنواعه والترصيع، والمقابلة.

التكرار:

يعد التكرار من الأساليب الفنية في التعبير الأدبي، ومن وسائل الأديب في إبراز المعنى وابلاغه المتلقي، وقد تحدث عنه البلاغيون، وكشفوا عن أشكاله واستنبطوا حدوده (٣)، وهو يمثل احد عناصر الإيقاع الشعري المدركة حسياً(٤)، ومن المفيد في هذا المقام التنبيه إلى أنَّ المبحث لن يتناول مظاهر التكرار في شعر المتنبي جميعها، بل ما له علاقة بموضوع البحث، وهو تجسيد "أنا" الشاعر في هذا المستوى التعبيري من مستويات التعبير، سواء على صعيد الصوت المفرد أو المفردات أو التراكيب.

وكما رأينا في مستويي التركيب والبيان، فقد تحول هذا المستوى إلى ميدان آخر حاول الشاعر فيه إبراز ذاته سواء أكانت هذه الآثار الأسلوبية عن قصْدٍ أم غير قصد.

فمن ذلك قوله في مدح سيف الدولة:(٥)

١- أجاب دمعي وماالداعي سوى طللٍ   دعا فلبّاه قبل الرّك   بِ والإبلِ
٢- ظَلِلْتُ بين أُصيحابي أكفِكفُهُ   وظلَّ يسفَحُ بين العُذرِ والعَذْلِ

---

(١) جواهر الألفاظ، قدامة بن جعفر / ٣.

(٢) ينظر: البديع تأصيل وتحديد، د. منير سلطان / ٢٣.

(٣) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ١/٢٣٦-٢٣٧.

(٤) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي / ١٢٠-١٢١.

(٥) شرح ديوانه: ٣/٢٦٧-٢٧٢.

٣- أشكو النوى ولهم من عَبرتي عَجبٌ   كذا كانت وما أشكو سوى الكِلَلِ
٤- وما صبابة مشتاقٍ على أملٍ   من اللّقاء كمشتاقٍ بل أملٍ
٥- متى تزُرْ   قومَ من تهوى زيارتها   لا يُتحفوك بغير البيض والأسَلِ
٦- والهجرُ أقتلُ لي ممّا أُراقِبُهُ   أنا الغريقُ فما خوفي من البللِ ؟   !
٧- ما بالُ كلِّ فؤادٍ في عشيرتها   بهِ الذي بي وما بي غيرُ مُنْتَقلِ
٨- مُطاعةُ اللحْ ظِ في الألحاظِ مالِكةٌ   لمقلتيها عظيمُ الملكِ في المقلِ
٩- تشبَّهَ   الخَفِراتُ الآنِساتُ بها   في مشيها فينلْنَ الحُسَنَ بالحِيلِ
١٠- قدْ ذقت شِّدة أيامي ولذَّتها   فما حصلْت على صابٍ ولا عسلِ
١١- وقدْ أراني الشبّابُ الرُّوحَ في بدني   وقد أراني المشيبُ الروحَ في بدلي
١٢- وقد طرقت فتاة الحيِّ مُرْتدياً   بصاح   بٍ غير عزْهاةٍ ولا غَزِلِ
١٣- فباتَ بين تراقينا نُدَفِّعُهُ   وليس يعلمُ بالشكوى ولا القُبَلِ
١٤- ثمَّ أغتدي وبهِ منْ ردْعِهَ   ا أثرٌ   على ذوائبه والجَفْنِ والخِلَلِ
١٥- لا أكسِبُ الذِّكْرَ إلا منْ مضاربِهِ   أو من سنانٍ أصمِّ الكعْبِ مُعتدِلِ
١٦- ج ادَ الأميرُ بهِ لي في مواهبِهِ   فزانها وكساني الدِّرعَ في الحُلَلِ

في هذه المقدمة الغزلية التي استغرقت ستة عشر بيتاً وظَّف الشاعر أكثر من نوع من أنواع التكرارات، شملت تكرار أصوات مفردة ومفردات فضلاً عن الجناس بأنواع على وفق عده في الأصل نوعاً من أنواع التكرار.

فأما تكرار الأصوات المفردة فكما يأتي:

١- أجاب دمعي وما الداعي سوى طللِ   دعا فلبّاه قبْلَ الرَّكبِ والإبْلِ
ب د ع ى   د ع ي   د ع   ب   ب   ب   ب
٢- ظلِلْتُ بين أُصَيحابي اكفكِفُهُ   وظلَّ يسفحُ بعين العُذر والعذلِ
ل ل   ب   ب ك ك   ل   ب ع   ع ذ
٣- أشكو النوى ولهم من عبْرتي عجبٌ   كذاك كانت وما أشكو سوى الكِلَلِ
أ ش ل و و   م م   ع ب   ع ب   ك ك ك   م ا أ ش ك و   ك ل ل
٤- وما صبابة مشتاقٍ على أملٍ   من اللقاء كمشتاقٍ ب   لا أملِ
م ش ت ا ق   أم ل   م   ل ل ق   م ش ت ا ق   ل   ا م ل
٦- والهجرُ أقتلُ لي ممّا أُراقِبُهُ   أنا الغريقُ فما خوفي من البللِ
ر أ ق ل ل م م م   أراق   أ   رق ا   ب ل ل
٧- ما بالُ كلِّ فؤادٍ   في عشيرتها   بهِ الذي بي وما بي غيرُ مُنتَقلِ

م ا ب ال ل ل ا ى ع ى   ب ل ى ب ي م ا ب ي ق ل
١١- وقدْ أراني الشبّابُ الرُّوحَ في بدني   وقد أراني المشيبُ الروحَ في بدلي
و ق د أ را ا ن ي شَّ ب ب ر وح ب د   و ق د أ را ن ي ش ب روح ب د
١٥- لا أكسِبُ الذِّكْرَ إلا منْ مضاربِهِ   أو من سنانٍ أصمِّ الكعْبِ مُعتدِلِ
ل ا أك سِ بُ ل ر إ ل ل م م ا ب   أ م ن س ت ا نِ م م ك ع ب م ع ل

ومما يلحظه القارئ في هذه الأبيات ان الشاعر وظف ألفاظاً تكررت فيها أصوات "الباء" خمسا وعشرين مرة، و "اللام" اثنتين وعشرين مرة، و "الدال" و "الراء" عشر مرات، و "الكاف" تسع مرات، والقاف ثماني مرات، و "الميم" ثماني عشرة مرة.

ولو عدنا إلى صفات هذه الأصوات لوجدنا ان "الباء" صوت صامت انفجاري مجهور وأما "اللام " فهي صوت صامت مجهور، و "الدال " صامت مجهور انفجاري، و "الراء " صامت مجهور مكرر، و "الكاف " صامت مهموس انفجاري، وكذلك "القاف "، وأمَّا الميم فهو صوت مجهور شفوي (١)، وقد يقال : إن خصائص هذه الأصوات "الانفجارية المجهورة " لا تتناسب مع موضوع تلك الأبيات وسياقها الذي كان فيه المتنبي غزلاً، أقول هذا الاعتراض صحيح لو كان المقام مقام غزلٍ محض، إذْ إنَّ الشاعر لف غزله وشكواه بمضمون آخر ينسجم مع السمة النفسية التي اتصف بها المتنبي، فهناك إلى جانب الغزل فخر الشاعر بشجاعته التي مكنته من الوصول إلى من يحبها على الرغم من كثرة المخاطر:

٥- متى تزُرْ قومُ من تهوى زيارتها   لا يُتحفوك بغير البيض والأسَلِ
١٢- وقد طرقتُ فتاة الحيِّ مُرْتدياً   بصاحبٍ غير عزْهاةٍ ولا غَزِلِ

ولذلك فان المقام مقام فخر بشجاعة بالغة في معرض الغزل والشكوى.

وأمَّا تكرار المفردات فهو واضح جلي، وجاء في أكثر من أسلوب، من ذلك : "الداعي، دعا "، و "ظللتُ، ظلَّ "، "أشكو، وما أشكو "، "مشتاق، كمشتاق، على أمل، بلا أمل " تزُرْ، زيارتها"، "به الذي بي، وما بي "، "اللحظ، الألحاظ، مالكةٌ، الملك "، "الروح، الروح"، ومما لاشك فيه ان المنشئ إذا اعتمد أسلوب التكرار في عمله الأدبي فإن وراء ذلك أبعاداً دلالية، منها إيحاؤه بموقفه من المكرر، فقد يكون قريباً إلى نفسه فيلذُ بذكره، ويشتاق إليه لبعده منه، أو يُمثِّلُ خلْجات شعورية اعترت الشاعر في تجربته، وهنا في هذا السياق وجدنا المتنبي يكرر ما ردده لكونه عائداً إلى ذاته، أو إلى من يحبها كما هو واضح وجلي في القصيدة.

وثمة نوع آخ ر من أنواع التكرار، وهو نوع من التجنيس المتولد من تشابه الألفاظ في معظم حروفها أو بعضها، وقد أشار البلاغيون، ويدخل ضمن التجنيس اللفظي (٢)، من ذلك : و"العُذرِ "، العَذْل، و "بدني، بَدلي "، فضلا عن الجناس بين الألفاظ التي شكَّلت قافية القصيدة،

---

(١) ينظر: علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السعران / ١٢٩-١٤٢.
وخصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس / ٤٨، ٤٩.

(٢) ينظر : فنُّ الجناس، علي الجندي /١٤٧. واتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العرب ي، د. محمد العمري/٤٥،٤٦.

كما في : "الإبلِ، أملٍ، الأسَلِ عسلِ، غَزِلٍ" و"الكِلَلِ الخِلَلِ الحُلَلِ" وكُلُّ تلك الأنواع أطلق عليها البلاغيون جناس التصريف⁽¹⁾، ومن المفيد التنبيه إلى أنَّ البلاغيين قد استفاضوا في تقسيم أنواع الجناس إل حدٍ أفقد هذا الفن البديعي جمالياته، "وأقرب التقسيمات إلى حقيقة الموضو ع هو أنَّ الجناس ضربان : أولهما : الجناس التامُّ ...وثانيهما الجناس غير التام "⁽²⁾ وليت من جاء بعد الجرجاني نهج نهجه في نظره إلى هذا الفن حينما قرَّر أنَّ " أحلى التجنيس تسمعه وأعلاه وأحقَّه بالحُسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهبٍ لطلبه، أو ما هو لحُسن ملاءمته وإنْ كان مطلوباً بهذه المنزلة وفي هذه الصورة"⁽³⁾

إن هذه الألفاظ المتجانسة قد أدت وظيفتين في سياقها، الأولى : دلالية، فقوله : "العُذر، العذل" تمثل حالات شعورية، وانتقالات وجدانية، وسمات نفسية كانت تمر بالشاعر، أو بمن له علاقة به، وهي من جهة أخرى تمثل إسقاطاتٍ نفسية مجسدة "أنا" الشاعر، فهو يحاول القول انه متفرد في كل شيء وحتى في حبه وصفات من يحب، وأما الوظيفة الثانية فهي صوتية إيقاعية، ولكنها جاءت متفاعلة مع الدلالة الشعرية⁽⁴⁾.

ومن أنواع التكرارات التي وظفها المتنبي في شعره تكرار الجملة الاسمية الداخلة عليها الحرف المشبه بالفعل "كأن"، من ذلك قوله:⁽⁵⁾

١٠– أعزمي طال هذا الليلُ فانظُرْ   أمنك الصُّبحُ يفرَقُ أن يثوبا
١١– كأنَّ الفَجرَ حِبٌّ مستزارٌ   يُراعي في دُجنّتِهِ رقيبا
١٢– كأنّ نجومَهُ حليٌ عليهِ   وقدْ حُذِيتْ قوائمُهُ الجَبُوب ا
١٣– كأنَّ الجوَّ قاسى ما أقاسي   فصار سوادُ هفيهِ شُ حوبا
١٤– كأنَ دجاه يجذبُها سُهادي   فليس تغيبُ إلا أنْ يغيبا
١٥– أُقَلِّبُ فيهِ أجفاني كأنّي   أعُدُّ بها على الدَّهرِ الذُّنوبا
١٦– وما ليلٌ بأطولَ من نهارٍ   يَظلُّ بلحظِ حُسَّادي مشوبا
١٧– وما موتٌ بأب غضَ من حياةٍ   أرى لهم معي فيها نصيبا

إنَّها صورة تشبيهية تمحورت حول ذات الشاعر التي عاشت في معاناة دائمة مع عصره وأبناء ذلك العصر، لذلك استعان برمزية الليل للتعبير عنها، ولكن ليس أي ليل، بل ليل تجانس

---

(١) ينظر: أنوار الربيع في ألوان البديع، ابن معصوم المدني: ١ /١٤٥.

(٢) البلاغة والتطبيق، د.أحمد مطلوب و د.كامل حسن البصير/٤٥١.

(٣) أسرار البلاغة/١٠.

(٤) ثمة مواضع أو قصائد أخرى وظف فيها الشاعر أنواعاً من التكرارات أشبهت الأبيات التي حللناها، منها على سبيل المثال: شرح ديوانه: ١/٥٩–٦٢، ٦٧–٦٨، ١١٠، ٢: ٦٨–٧١، ١٤٠–١٤١.

(٥) شرح ديوانه: ٢/٣٣٨–٣٤٠.

مع عتمة معاناة المتنبي، ولعله لهذا السبب كرر أداة التشبيه "كأنَّ" مع معمولَيْها في أسلوبية التشبيه أربع مرات، ولكي يعطي دلالة التفرد لليله الموصوف في الصورة التشبيهية وظف تكراراً آخر تمثل بإيراد "ما" النافية مع اسمها وخبرها المجرور بالباء الزائدة المفيدة معنى التوكيد في البيتين "١٦، ١٧"، ووظيفةالتكرار في هذا الموضع صوتية إيقاعية تناغمت مع الدلالة الشعرية التي ابتغاها الشاعر، وتمثل نوعاً من تجسيد "أنا المتنبي أسلوبياً، ولذلك قيد النفيين في البيتين بجملة فعلية حكت وضعه مع الآخر "حُسّادي".

وفي الأبيات السابقة نجد تكراراً آخر تمثل في الألفاظ "قاسِ، أقاسي"، و "تغيب، يغيبا"، وهي من التجنيس الاشتقاقي [1] وكلها تكرارات دلالية إيقاعية في آنٍ معاً، اذ مثلت معالم دلالية توحي بطبيعة التجربة التي خاضها المتنبي[2].

المظاهر البديعية:

من خلال نظرنا في ديوان المتنبي وجدناه وظف قسماً من الفنون البديعية للبوح عن ذاته، وتجسيد الـ "أنا" التي كانت مستغرقة أفكاره ومواقفه، ومن هذه الفنون الجناس و الترصيع، والمقابلة، وقد مرت نماذج للجناس في الأبيات السابقة، وسنُعزِّزها بنماذج أخرى. فمن السياقات التي استثمر فيها طاقة "الجناس" الدلالية والتصويرية فضلاً عن الإيقاعية قوله:[3]

٧- كيفَ الرجاءُ من الخطوبِ تخلُّصاً   من بعدما أنشَبْنَ فيَّ مخالبا
٨- أوحدْنني ووجدْنَ حُزناً واحداً   متناهياً فجعلْنه لي صاحبا
٩ - ونَصُبْنني غرض الرُّماة يُصيبني   أحدُّ من السيوفِ مضاربا
١٠- أظْمَتْني الدُّنيا فلمّا جئتُها   مستشْقِياً مطرَتْ عليَّ مصائبا
١١- وحُبِيتُ من خوصِ الرِّكابِ بأسودٍ   مِنْ دارشٍ فغدوتُ أمشي راكبا

تضمنت هذه اللوحة الجزئية من القصيدة أكثر من لون من ألوان البديع، تواشجت لبناء إيقاع منسجم مع الدلالة الشعرية في هذا المقطع الشعري، وأولى ألوان البديع "التجنيس الاشتقاقي" في: "الخطوب – خطبَ، مخالبا – خلب" لأنَّها في أصلها الاشتقاقي تنتمي إلى جذرين ثلاثيين بينهما جناس في مفهومه اللغوي، وقد مرت الإشارة إليه من قبل _ على وفق كون الألفاظ تتشابه في قسم من بنيتها كما هو واضح في الأمثلة التي أوردها البحث، وكذلك "وجدن

---

[1] ينظر: جنان الجناس في علم البديع، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي /٧٥. و فنُّ الجناس، علي الجندي /١١٤.

[2] من المواضع التي وظف فيها تكرار التراكيب: شرح ديوانه: ١/٣٤١-٣٤٢، ٢: ١٤٠-١٤١، ٢٦٥-٢٦٩.

[3] شرح ديوانه: ٢/٢٩-٣٠.

– وجدَ، وبين " واحداً – وأحدُ "، وثمة جناس أيضا بين "نصبنني – يصيبيني "، وبين "أحد " و "واحداً "، ومن ألوان البديع الأخرى نوع من التوازن بين الأوزان الصرفية، وهو ما يعرف بالتساوي(١) كما أطلق عليه قدامة، ويكون في الأوزان الصرفية، ومن نماذجه في الأبيات "أنشبْنَ – أوحدْنَ، وجدْنَ – جعلْنَ، واحداً – صاحبا – راكبا"، وهناك نوع من التوازن بين قوافي الأبيات، على وفق عد الكلمة الأخيرة جميعها قافية (٢)، كما في "مخالباً، مضاربا، مصائبا "، وثمَّة مقابلة بين "أظمَتْني ومُطِرَت" كما نلحظ الطباق بين "أمشي" وبين "راكب".

ولو تفحصنا المظا هر البديعية التي أشرناها في تلك الأبيات وتبينا دورها في تجسيد "أنا" الشاعر لوجدنا أنَّها من جهة أدت وظيفة إيقاعية جعلت من شعر المتنبي اقرب إلى وجدان المتلقي، لأن إيقاعاً كالذي بنى المتنبي عليه شعره هذا يمهد للنفاذ إلى وجدان المتلقي قبل أذنيه، ولاسيما أنَّ الشاعر بنى وحداته الإيقاعية من ألفاظ ترتبط بالشاعر، بل دلالتها وظفت للحديث عنه، وكلها عائدة إليه لفظاً ودلالة . إذاً تواءمت الوظيفتان الدلالية والإيقاعية للفنون البديعية في هذا السياق، وهي الغاية المتوخاة من البديع في الأصل (٣). ونكتفي بهذه النماذج للتدليل ع لى موضوع المبحث في هذا المجال.

الخاتمة

ونستطيع بعد ذلك ان نسجل ما توصل إليه البحث من نتائج ظهرت لنا من خلال النظر في موضوعه من حيث عنوانه وتطبيق ذلك العنوان في شعر المتنبي....

- إنَّ دلالة الـ "أنا" في حقيقتها هي مجموعة انفعالات النفس الإنسانية باتجاه معي ن، تهدف إلى إبراز الذات.
- ودلالة الـ "أنا " والذات مجردة، وإنَّما يمكن تجسيدها من خلال عملية التفكير المرتبطة ارتباطاً وجودياً وتلازمياً مع اللغة، ولولا اللغة لما استطاع الإنسان بوصفه ذاتاً مفكرة فاعلة انجاز هذه الصفة "التفكير" وممارستها.
- إن عملية التفكير تستحيل مجموعة من الأساليب اللغوية، ومن هنا فقد ربطت الدراسات اللغوية والنقدية بين الأسلوب ومنشئه، وعبَّر بعضهم عن هذه السمة بقوله : الأسلوب هو الرجل، ولهذا الحكم أصل في التراث الأدبي عند العرب كما رأينا ذلك عند القاضي الجرجاني.

---

(١) ينظر: جواهر الألفاظ، قدامة بن جعفر / ٣

(٢) ينظر فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي/٢١٥.

(٣) ثمة مواضع كثيرة على هذه الشاكلة في ديوانه، ينظر على سبيل المثال شرح ديوانه: ٢/٦٨-٧١، ١٢٧-١٢٨، ٣/٥٦-٥٨.

- وتأسيساً على ما سبق فقد عني ال بحث بلازمة نفسية عرف بها المتنبي، وهي اعتداده بنفسه، وانعكست تلك اللازمة أسلوبياً في شعره، فكان البحث عن آثار هذه الصفة في لغة الشعر لدى المتنبي.
- اتبع البحث منهج البلاغة العربية الأصيلة في تقسيم مستويات التعبير اللغوي، إذْ إنَّ البلاغيين في نهاية المطاف اس تقروا على تقسيم البلاغة على علوم ثلاثة هي : علم المعاني وعلم البيان، وعلم البديع الذي يعنى في اغلب أبحاثه بالجانب الصوتي، فانقسم البحث على ثلاثة مستويات لغوية هي : مستوى المعاني، ومستوى البيان، ومستوى الصوت، كل مستوى أخذ حيزاً من البحث بحجم مبحث، فكان في ثلاثة مباحث.
- فيما يتعلق بمستوى المعاني فقد استثمر المتنبي إمكانات اللغة في هذا المجال، من خلال استثماره أساليب تركيبية عديدة أبرزها توظيف الضمائر بأنواعها، والتقديم والتأخير، ولهذا أفاض البحث في تحليل نماذج لهذين الأسلوبين.
- أمَّا في مستوى البيان، فكانت أساليب التشبيه والاستعارة والكناية ليكون هذا المبحث مؤلفاً من : الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، على وفق كون هذه الأساليب أشهر طرائق التعبير التي وظفها المتنبي في تجسيد ذاته . وكان في معظمها مبدعاً مجدداً أتى بأساليب غير معهودة من قبل، كما اشرنا ذلك في موضعه.
- ومستوى الصوت لم يقل أهمية عن المستويين الآخرين، إذْ استثمر المتنبي إمكانات التعبير الأدبي في مجال علم البديع أو الفنون البديعية، فكان منْ أبرر ما وظفه الشاعر للحديث عن نفسه وتجسيدها صوتياً : الأصوات المفردة،والتكرار بأنواعه جميعها، فضلاً عن الجناس والتجنيس والترصيع والطباق والمقابلة والتوازن.
- وفي المباحث الثلاثة اقتصر البحث على نماذج مختارة، لأن الشاعر أفاض في توظيف إمكانات اللغة بمستوياتها الثلاثة،فانتقينا شواهد التحليل اكتفاءً بها للدلالة على موضوع البحث.

ثبت المصادر والمراجع

١) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم، مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال، د. محمد العمري، منشورات دار سال . الدار البيضاء، ١٩٩٠ م.

٢) الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي . القاهرة.

٣) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي–القاهرة، ط٦، ١٩٧٦م.

٤) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ)، علق حواشيه: أحمد مصطفى مراغي بك، مطبعة ألاسقامة– القاهرة، ط١، ١٣٦٧ هـ. ١٩٤٨.

٥) الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقاربة، د .عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.

٦) الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية–القاهرة، ط٦، ١٩٦٦م.

٧) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدّي، طبعة منقحة ومشفوعة ببلوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢م.

٨) الأسلوبية والبيان العربي، د . محمد عبد المنعم خفاجي، ود . محمد السعدي فرهود، د . عبد العزيز شرف، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٤١٢هـ–١٩٩٢م.

٩) أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، تحقيق: هادي شُكر، مطبعة النجف الأشرف–العراق، ط١٩٦٨،١م.

١٠) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالقزويني (٧٣٩هـ)، تح: لجنة من أساتذة اللغة العربية بالجامع الأزهر أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى– بغداد.

١١) البديع تأصيل وتجديد، د. منير سلطان، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط ١، ١٩٨٦م.

١٢) البديع في شعر المتنبي، التشبيه والمجاز، د. منير سلطان، منشأة المعارف–الإسكندرية، ط١، ١٩٩٦م.

١٣) البلاغة العربية. أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني ، دار القلم –دمشق، الدار الشامية بيروت، ط٣، ١٤٣١هـ–٢٠١٠م.

١٤) البلاغة العربية قراءة أخرى، د .محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان، ط١، ١٩٩٧ م.

١٥) البلاغة والأسلوبية، د . محمد عبد ا لمطلب،، د . محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

١٦) البلاغة والتطبيق، د.أحمد مطلوب و د.كامل حسن البصير، مطابع دار الحكمة–بغداد، ط٢، ١٤١٠هـ–١٩٩٠م.

١٧) التصوير البياني – دراسة تحليلية لمسائل البيان، د . محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة– القاهرة، ط٣، ١٤١٣هـ–١٩٩٣م.

١٨) التصوير البياني في شعر المتنبي، د . الوصيف هلال الوصيف إبراهيم ، مكتبة وهبة– القاهرة، ط١، ١٤٢٦هت٢٠٠٦م.

١٩) جمالية الخبر والإنشاء – دراسة جمالية بلاغية نقدية، د . حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق، ط١، ٢٠٠٥م.

٢٠) جنان الجناس في علم البديع، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق: سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية–بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ–١٩٨٧م.

٢١) جواهر الألفاظ، قدامة بن جعفر، (٣٣٧ هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، ١٩٤٨ م.

٢٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ط١، ١٩٩٨م.

٢٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رضوان الداية، فائز الداية، مكتبة سعد الدين . دمشق، ط٢، ١٤٠٧ هـ . ١٩٨٧ م.

٢٤) دلالات التراكيب–دراسة بلاغية، د.محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة– القاهرة ط٤، ١٤٢٩هـ–٢٠٠٨م.

٢٥) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، لأبي العلاء المعري (٣٦٣–٤٤٩هـ)، مُعجِز أحمد، تحقيق: د.عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط٢، ١٤١٣هـ–١٩٩٢م.

٢٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د . جابر عصفور، مجموعة أعمال: جابر عصفور /النقد الأدبي ٢، دار الكتاب المصري– القاهرة، دار الكتاب اللبناني–بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ–٢٠٠٢م.

٢٧) علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، د . صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع . القاهرة.

٢٨) علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع–القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٩) علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي، د . محمود السعران ، دار الفكر العربي، ط٢، ١٤٢٠هـ–١٩٩٩م.

٣٠) فن التقطيع الشعري والقافية، د.صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط٧، ١٩٨٧م.

٣١) فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، ط١، د.ت.

٣٢) في التنظيم الإيقاعي للغة العربية– نموذج الوقف، مبارك حنون، الدار العربية للعلوم ناشرون–بيروت، دار الأمان– الرباط، منشورات الاختلاف –الجزائر، ط١، ١٤٣١هـ–٢٠١٠م.

٣٣) في الصوتيات العربية والغربية، د . مصطفى بوعناني، عالم الكتب– عَمَّان، ط١، ١٤٣١هـ–٢٠١٠م.

٣٤) قضايا الحداثة عند عبد القاهر، د . محمد عبد المطلب ، الدار المصرية العالمية للنشر . لونجمان، ط١، ١٩٩٥ م.

٣٥) لسان العرب، ابن منظور (٧١١هـ)، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي – بيروت، ط٣.

٣٦) لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد الخطابي، المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء، ط١.

٣٧) لسانيات النص – نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، د . أحمد مداس ، عالم الكتب الحديث–بيروت، ط٢، ١٤٣٠هـ–٢٠٠٩م.

٣٨) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د . ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية . إسكندرية، ط١، ١٩٩٤ م.

٣٩) المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني– القاهرة، دار المدني–جَدَّة، ١٤٠٧هـ–١٩٨٧م.

٤٠) مراجعات في أصول الدرس البلاغي، د . محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة–القاهرة، ط٢، ١٤٢٩هـ–٢٠٠٨م.

٤١) المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د . عبد العزيز الصيغ ، دار الفكر المعاصر– بيروت، دار الفكر –دمشق، ط١، ١٤٢٧هـ–٢٠٠٧م.

٤٢) المعجم الفلسفي، جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني– بيروت، دار الكتاب المصري– القاهرة.

٤٣) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي – بغداد، ط١، ١٤٠٣ هـ –١٩٨٣م.

٤٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان . بيروت، ط٢، ١٩٨٤ م.

٤٥) المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، دار إحياء التراث العربي–بيروت.

٤٦) مقالات في الأسلوبية، د . منذر عياشي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ط١، ١٩٩٠م.

٤٧) مناهج البحث في اللغة، د. تمَّام حسان، دار الثقافة – الدار البيضاء.

٤٨) من الكائن إلى الشخصية– دراسات في الشخصانية الواقعية ، محمد عزيز الحبابي ، دار المعارف–القاهرة، ط١، ١٩٦٣م.

٤٩) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، فرج طه وآخرون ، دار سعاد الصباح– الكويت، ط١، ١٩٩٣م.

٥٠) موسوعة لالاند الفلسفية- معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، اندريه لالاند ، تعريب: خليل أحمد خليل، عويدات للنشر والتوزيع-بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

٥١) موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، دار القلم-بيروت، ط٤، ١٩٧٢م.

٥٢) النحو الوافي، عباس حسن ، (١٣٩٨ هـ)، مكتبة المحمدي - بيروت، ط1، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.

٥٣) النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

٥٤) نظريات الشخصية، دوان شلتر ، ترجمة: حمد علي الكربولي و عبد الرحمن القيسي، مطبعة جامعة بغداد-بغداد، ط١، ١٩٨٣م.

٥٥) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين-من الكندي حتى ابن رشد، د. ألفت كمال الروبي ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت، ط١، ٢٠٠٧.

٥٦) نظرية علم النص . رؤية منهجية في بناء النص النثري، د . حسام أحمد فرج ، مكتبة الآداب-القاهرة، ط١، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م.

٥٧) نظرية المعنى في النقد العربي، د . مصطفى ناصف، دار الأندلس . بيروت، ط ٢، ١٤٠١ هـ . ١٩٨١ م.

٥٨) النظم مطبقاً على النصوص، ميشال أكوني، منشورات ناطان- باريس، ط١، ١٩٩٣م.

٥٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط٣، مصطفى البابي الحلبي.